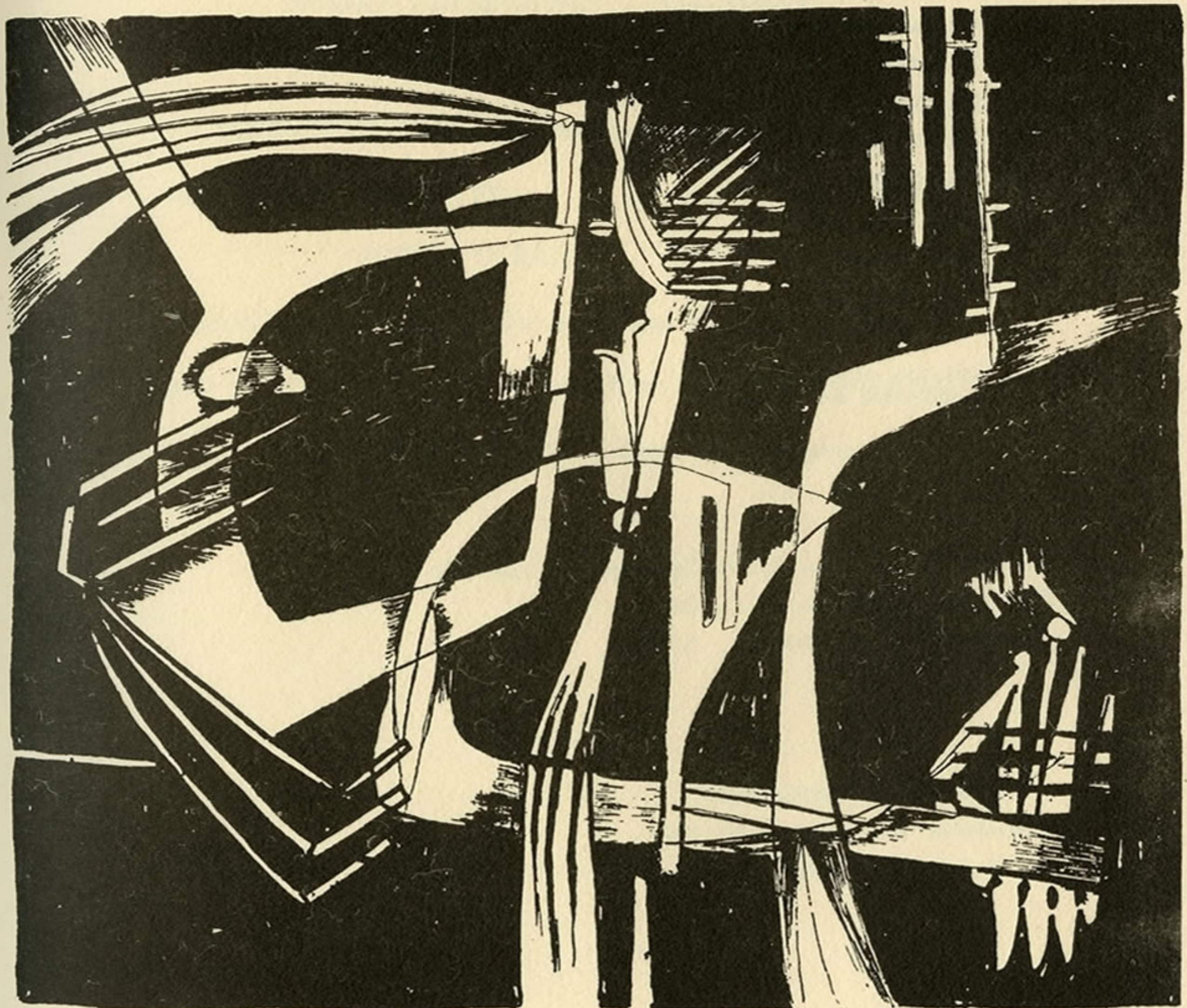


# ORIGENES

BIBLIOTECA NACIONAL  
JOSE MARTI  
HABANA CUBA

REVISTA DE LITERATURA

HEMEROTECA  
RESERVA



## S U M A R I O

VICENTE ALEIXANDRE: *El viejo y el sol.*

MARIA ZAMBRANO: *Tres delirios.*

RAMON FERREIRA: *Entre dos luces.*

LUIS CERNUDA: *El crítico, el amigo y el poema.*

GUILLERMO INFANTE:: *La mosca en el vaso de leche.*

JORGE GUILLEN: *Isabel.*

J. D. GARCIA BACCA: *De la caverna Platónica al cine moderno.*

THOMAS MERTON: *Canción para Ntra. Sra. de la Caridad del Cobre.*

WALLACE FOWLIE: *Raymond Radiguet.*

*Portada de Mariano*

# O R Í G E N E S

LA HABANA, 1954

NUM. 35



## El Viejo y el Sol

*Había vivido mucho.*

*Se apoyaba allí, viejo, en un tronco, en un gruesísimo tronco, muchas tardes cuando el sol caía.*

*Yo pasaba por allí a aquellas horas y me detenía a observarle.*

*Era viejo y tenía la faz arrugada, apagados, más que tristes, los ojos.*

*Se apoyaba en el tronco, y el sol se le acercaba primero, le mordía suavemente los pies*

*y allí se quedaba unos momentos como acurrucado.*

*Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole, tirando suavemente de él, unificándole en su dulce luz.*

*¡Oh el viejo vivir, el viejo quedar, cómo se desleía!*

*Toda la quemazón, la historia de la tristeza, el resto de las arrugas, la miseria de la piel roída,*

*¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!*

*Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente desmoronando, rindiéndose a un amor sonorísimo,*

*así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente anulando, lentamente entregando.*

*Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con mucho amor y adormirle para así poco a poco tomarle, para así poquito a poco disolverle en su luz, como una madre que a su niño suavísimamente en su seno lo reinstalase.*

*Yo pasaba y lo veía. Pero a veces no veía sino un sutilísimo resto.*

*Apenas un levisimo encaje del ser.*

*Lo que quedaba después que el viejo amoroso, el viejo dulce, había pasado ya a ser la luz*

*y despaciosísimamente era arrastrado en los rayos postreros del sol, como tantas otras invisibles cosas del mundo.*

VICENTE ALEIXANDRE

## Tres Delirios (1)

### CORPUS EN FLORENCIA

Salió precipitadamente de la fiesta, llevada por las campanas del Duomo que repicaba a gloria llamando a la procesión del Corpus-Christi; las distinguió un momento volteándose contra el cielo violáceo de tan azul desde la terraza del Gran Hotel donde la Delegación de la India ofrecía su fiesta; un hombre alto, así como un rey antiguo, y tres mujercitas menudas, frágiles como niñas que se habían espigado un poco, envueltas en su saari, nos hacían la merced de dejarse ver, sin estar por eso, en nuestro mundo, como si hubieran salido a las puertas de su palacio para tender la mano un momento a aquella multitud representativa de la "Cultura Occidental".

Avanzó por las calles guiada por la multitud, arrastrada por el río humano multicolor; todos se habían vestido de fiesta, gentes del pueblo, con su alegría antigua... alegría, ¿cómo llamar a ese alborozo en que todo lo inmemorial resucita, en que cada cual lleva consigo a todos sus muertos y entre todos a la ciudad, desde su comienzo; a mil ciudades destruidas ya, a tantas culturas fenecidas, toda la genealogía oriental de este Occidente?

Frente al Duomo los ríos de la multitud se remansaban y adormían en la espera. Se sentía perfectamente encajada en aquella muchedumbre hasta por su traje azul muy celeste, como si se hubiera vestido de acuerdo más que con la moda, con el esplendor del día; le dejaron un hueco y hasta un cierto espacio alrededor comprendiendo que era extranjera, y esperó quietamente junto al Battistero. Al fin apareció la Procesión, siguiendo su orden ritual; primero, las cruces parroquiales, fantásticas cruces como ella jamás las había visto; doradas, relucientes al sol y en su centro, una pintura policroma, centelleante también; debía de ser Nuestro Señor,—ella no veía bien—, y recubiertas por un dosel de terciopelo o damasco, cada una de color diferente, colores brillantes todos recamadas de oro. Y quedaron allí en hilera enfilando la Vía de San Joan, reverberando al rayo del sol poniente que las hería de costado. Y algunas daban contra el cielo y eran aves fabulosas, que se hubieran dejado apresar o que vinieran al conjuro de una palabra mágica... Y la silueta

(1) Del libro inédito "Delirio y Destino". Mencionado en el Premio Europeo de Literatura.

de todas, por el dosel que se movía por el viento, eran como signos, signos de una religión antigua o de todas; de todas las grandes religiones sacerdotales que hubieran entregado su símbolo más secreto. Y aunque todas eran iguales parecían diferentes por la posición y por el color de los terciopelos y formaban como una sola palabra que hubiera querido deletrear; una palabra sagrada resumen de todas las grandes culturas extinguidas, de todos los múltiples tiempos idos para siempre que habían dejado su escritura póstuma... Andaba en esos pensamientos, cuando súbitamente sintió que todo cambiaba hasta el aire. Deslizándose, casi invisibles, bajaron los escalones de la catedral unos frailes menudicos, pardos, una bandada de gorriones pobres, simples, Señor, la misma pobreza, y su cruz era de leño, casi sin desbatar, parda como ellos. La Cruz, nada más. Y su salida fué la señal de que la procesión avanzara, y así ellos pasaron ligeros como si la cruz no les pesara; la seguían como una bandada de pájaros a una señal que cruzara los cielos. Se les sentía apenas rozar la Tierra; iban hacia arriba sin esfuerzo y si andaban por aquí, entre los demás, era por una especie de voto de no irse todavía; porque llevaban la cruz, que no podían abandonar y sólo para llevarla habían venido, desde un espacio claro donde día y noche cantaban junto a ella, desde que el "Hermano Francisco" les enseñara a ser sus gorriones. Y sintió que la Cruz es el Paraíso, el mismo paraíso, que sólo ella lo es aquí en la tierra, que aquella desnuda pobreza y el Paraíso son la misma cosa.

No iban solos... en la cruz desnuda, a su lado, quizá naciendo de sus razones se sentían casi palpablemente al Señor, el Hijo Dios de tan pobre hasta sin cuerpo, en una última manera de andar por la tierra, invisible a los ojos de los que no le aman, semivisible para los que querían amarle, y buscan como pueden la vida verdadera.

Y sintió la tierra, el planeta, desnudo y pobre, y esa lucha terrible de los hombres por no saberlo; ¡si algún día al fin, lo reconociéramos!, nuestra indigencia. Surge el esplendor del cuerpo revestido, de la luz reflejándose en las nubes, en la turbia atmósfera, en las pupilas que la apresan; y en la palabra, un poco de la gloria de Dios. Porque nos dejaron algo del paraíso que nos ofusca, el hechizo del arte, la rendija por donde se filtra la música y ese vacío interior, donde todo resuena y desde donde proyectamos las imágenes y los ecos, y aún más; un rayo de divina luz; el pensamiento. Y nada puede recubrir del todo esa miseria inicial, vestir a ese pordiosero que de tan pobre no sabe pedir; nuestro ser.

Seguían las demás órdenes religiosas; una cruz de madera y un puñado de hombres humildes, ligeros. Parecían moverse todos del mismo modo,

como si no quisieran romper el aire con sus cuerpos, como si ocupasen solamente el mínimo de lugar en el espacio, o si arrastraran consigo, su "lugar natural" y al moverse no se desplazaran, casi libres del humillante movimiento de traslación, a punto de entrar en otro espacio donde el cuerpo no sea esta vestidura, que nos oprime o ésta presencia que nos detiene, sino una simple manifestación del alma que ha de andar así, que ha de ser visible, pero, no más de lo preciso; que ha de ocupar un lugar en el espacio, pero el justo; que ha de moverse, pero sin quebrar cosa alguna. Y andaban sueltos, libres y pequeños como si estuviesen a punto de deshacer un maleficio.

Y poco a poco, siguiendo una escala fué reapareciendo el esplendor; ahora los grandes sacerdotes con sus trajes deslumbrantes, junto al palio de un blanco brillante y bajo él un ave irreal que llevaba sosteniéndola en alto, encerrada en un sol de oro, la blanca, pura forma, la incorruptible forma del Amor. Amor: nacimiento eterno.

Seguía dando escolta el emblema de la ciudad, blanco con su rojo lirio y el Sindaco; decían por allí que era comunista; pero que iba porque representaba a la ciudad, o quizá no era él mismo. Más la ciudad iba representada por un hombre serio, vestido de oscuro, el único de este siglo allí, guardado él también por dos pajecillos vestidos de flor; dos rojos y blancos lirios.

La multitud comenzó a desagregarse extrañamente silenciosa, como vuelta hacia sí, ¡extraña cosa una multitud que medita! Y siguiendo ahora su propio impulso llegó hasta el Ponte Vecchio. Caía ya la tarde y en el Arno se reflejaba la fantasmagoría de la puesta de sol; la naturaleza seguía la ley de su belleza implacable y no podemos pedirle que se detenga, que borre un instante su esplendor, que se quede vacía y en silencio, que se recoja para que no olvidemos que somos pobres, pobres.

La ciudad ardía en fiestas; en la Signoria se alumbraban las antorchas del Campanile, que dejó de ser de piedra para incendiarse contra el ciclo ya negro; abajo la multitud improvisaba músicas, cantos. En la Vía Tornabuoni algunas gentes del gran mundo internacional cruzaban ligeras, iban o venían de tomar el aperitivo en aquellos bares como doradas jaulas. Por todas partes, naturaleza y vida humana, la diferencia triunfaba; la cualidad y la cantidad marcaban sus abismos... ¡oh el mundo de las categorías! el Mundo simplemente: substancia, pero en seguida cantidad y cualidad... Y allí Señor en tu Cruz no hay nada de eso en esa simple desnudez inapresable; nada de eso en la pura forma, substancia incorruptible donde toda cualidad ha sido reasumida...

¿Señor será así? ¿Iremos a nacer del todo en tu Paraíso?

## EL CALIZ

"Pero, ¿qué haces ahí hija?, digo, no; hija no eres mía"—"Ya lo sé". "Muchacha". —"No, ya no" —"Mujer, bueno lo que seas, ¿qué haces ahí?" —"Ya lo ves; éste cáliz". —"Pues a eso vengo, a decirte que no seas tonta, que no es necesario. —"Cómo ¿no es necesario?" —"No; es muy fácil, cualquiera puede hacerlo, cualquiera con tal de que sea alguien, vamos, alguien de viso"... "En lugar de pedirselo al Padre, porque entonces hay que apurarlo inexorablemente como sucedió allá, hace algún tiempo se traspasa"... —"Sí, es fácil, sólo que hay que saberlo y saberlo hacer". —"Pero". —"Nada, hazlo, puedes, es fácil, se traspasa". —"Y pasa ¿a quién?, quizá a alguien que yo quiero". —"¿Y eso te importa?, el caso es que pase". "¿Estás tú segura de que no te lo han pasado a ti y de que te estás bebiendo el tuyo? ¡tonta! y si fuera el de otro que te hubiesen pasado a ti, traspasado por otro que sabe. Si a lo menos estuvieses cierta de que es el tuyo, el intransferible...! que podría transferirse también". —"No sé, nunca se me había ocurrido". —"¿Te da vergüenza?" Lo han hecho tantos, tantos que tú conoces y de todos conocidos". "Pero, ¿qué voy a hacer, ir de puerta en puerta diciendo: Señor o hermano ¿quiere Ud. mi cáliz? ¿Y si nadie lo quiere? ¿es que se le puede dejar solo, abandonado?"...

¿Pero acaso no ha sucedido y sucede así, no está ahí abandonado y se vierte, se vierte sobre todo? Nadie lo quiere beber y entonces se derrama y viene la confusión: no sé si es el mío; el mío, mi cáliz. ¿Pero, tengo yo algún cáliz, mío para mí, de mí? ¿No será uno, uno para todos del que me cae una sola gota; una gota sólo que no pasa, una gota de eternidad?"

## LA CONDENACION DE ARISTOTELES

Cuando Aristóteles subió a las altas esferas, algunos pitagóricos se hallaban a su borde esperándole. Le tenían a su albedrío; pero, gente de dulce condición, se limitaron a ponerle una lira entre las manos, le entregaron unos papeles de música y le dejaron solo.

El se puso enseguida a estudiar; y aprovechó. Pero tenía los dedos un poco duros para tañer. Al cabo, para no aburrirse, se entusiasmó en ello, lentamente. Pero nadie acudía. Nadie de aquellos porque ninguno en verdad tenía que venir. La clave de todo estaba en la sentencia de un pitagórico para el desconocido: "La Música es la aritmética inconsciente de los números del alma". Y sólo cuando Aristóteles, —el así llamado por la Historia—, encontrase, y no en *teoría*, sino haciéndolos sonar, los números de su propia alma, se levantaría de allí. Nadie le guardaba; nadie tenía que venir a levantarlo. El sólo se levantaría al escuchar en música los números de su alma. Y así fué.

Más, antes... Antes hubo de *padecer*, —entendimiento agente en suspenso— muchas cosas hubo de pasar por todas; por el amor, por la locura, por el infierno. Pues la escala musical completa así lo dice: "día-pasión"... "Día-pasión". Hay que pasar por todo para encontrar los números de la propia alma.

MARIA ZAMBRANO

## Entre Dos Luces

Estaba entre los otros, diferenciándose de ellos por la actitud que distingue al que espera un ómnibus del que no lo va a tomar aunque llegue; se podía adivinar en el abandono con que descansaba el cuerpo contra la columna: desplazando todo el peso sobre un pie, y por la forma en que encendía un cigarro tras otro, mirando ocasionalmente la esfera del reloj; porque no era la hora lo que había en su intención, como no importaba que buscara un número en la fila de ómnibus que congestionaban el tráfico para convencer de su interés en alguno; lo que hacía allí era ocultar sus motivos entre la impaciencia que absorbía la atención de los que esperaban la oportunidad de rescatar su individualidad, mediante era gran solo; siendo esa la razón que los había conquistado que supone alcanzar un asiento cedido por el lugar más céntrico de la ciudad, allí donde parecían converger todos los motivos a repelerse y nadie tendría tiempo de fijarse que bajo el arco del portal estaba un hombre que no tenía a donde ir hasta que el reloj dejara libre al que debía llegar a darle justificación a su necesidad de estar solo.

El chevrolet seguía parqueado al frente de la piquera, y aunque el chofer parecía dormir en el asiento, con la cabeza recostada contra el borde de la ventanilla y la gorra tapándole la cara, el camino que traería al otro al encuentro estaba vigilado debajo de la visera, y la cita se cumpliría allí donde los laureles terminaban con la fila de portales. Lo sabía, a pesar de que no lo había visto antes, y de que su nombre te-

nía la impersonalidad de un cintillo en la sección política del diario que no leía nunca, y de que había tenido que conformarse con fotografías para moldearle el volumen y la estatura que necesitaba para no fallar, y también porque confiaba en que el calor lo obligaría a vestir de blanco. Por eso lo tenía imaginado de perfil, balanceando el maletín hacia la puerta de cristal: un rectángulo de cuero avanzando contra la piedra gris de la pared, con la trayectoria de los señuelos en el tiro al blanco, mientras él detrás de la mirilla buscaba el ritmo que le permitiría seleccionarlo entre las columnas.

El temblor de la mano le volvió a recordar que estaba a tiempo de abandonar la idea, sorprendiéndolo indefenso a lo que sabía; por eso reaccionó en contra de su voluntad, movido por esa orden inesperada con que el instinto a veces nos impulsa hacia donde no podemos ir. Pero irse era empezar a buscar otro lugar a donde llegar; y la reacción no pasó de un reflejo que lo alejó unos pasos lejos de la columna, para devolverlo a la situación de la que ya no había escape. Tiró el cigarro y lo siguió con la vista hasta donde las colillas marcaban la espera. No. Era tarde para volver al café a ampararse en la complicidad de la impotencia mutua, comentando las mujeres para darle validez a la excusa. El lo había hecho demasiado tiempo para poder recostarse en la idea. Había bastado que conociera a Lina y la deseara. Después se acostó con ella hasta que se cansó. Se de-

jó querer y le aceptó dinero. Y empezó a odiarla por eso...

—Mándamelo por Felo,— le dijo en el teléfono.

La escuchó llorando al otro lado de esa distancia lisa y sin color que separa las voces entre dos teléfonos. Los sabía por los esfuerzos que ella hacía para velar la voz.

—¿Te veré luego?

—No.

—¿Mañana?

—Deja ver... mándamelo con Felo. y espera!

Seguía necesitando su dinero y deseando que se acostumbrara a dárselo sin hacerle ver el hambre que tenía de él. Eso le recordaba el precio de lo que se recibe por lo que damos, y hacía tiempo que él buscaba una salida a dejarse querer para poder vivir, y quería vivir para negarse. Le molestaba la pasividad de ella, porque le hacía recordar el perro echado entre las piernas de los muchachos que le traían comida al parque. Nunca le habían gustado los animales, y el día que le tiró un pedazo de galleta fué sin la intención de alimentarlo, y convencido de que no aceptaría. Se puso a observar como husmeaba la galleta antes de acercarse con el temor aplastándole el lomo. La comió sin prisa, con el rabo gacho y sin mirarlo, y cuando acabó dió la vuelta agachando también la cabeza y regresó a meterse debajo del banco, donde los muchachos le habían enseñado que vivía. Desde allí lo miró sin odio, sin gratitud y sin haber olvidado cual era la mano que hacía eso todos los días. "Es como el perro", había pensado. Y se sintió mejor al pensar que había descubierto el precio del amor. "Se acuesta en cualquier lado pero viene a dormir a mi cama", siguió razonando. 'Por costumbre'. Era to-

do lo que veía en su mirada, tal vez porque los ojos de ella tenían esa luz externa de las cosas de metal que no deja ver lo que hay debajo. Al principio le había llamado la atención porque nunca podía anticipar lo que iba a decir, ni lo encontraba en sus ojos después de haberlo oído. Cuando lloraba era igual, las lágrimas no humedecían nada, y se había sentido mal cuando pensó que la luz sólo ocultaba lealtad.

—Quisiera trabajar en algo— le había dicho.

El se había mirado la raya del pantalón hasta donde tocaba la punta del zapato. De allí, los ojos siguieron hasta tropezar con la dureza del mosaico, sin poder ir más lejos...

—Julio habló de meterme en el Ten-Cent— siguió diciendo.

...porque el granito tenía pintas negras y grises que parpadeaban alrededor de las blancas cuanto más trataba de penetrarlas...

—Estoy cansada de esto.. si tú quisieras.

...y tuvo que prestarle atención a lo que decía. "Era una condición", había pensado. Se sentía capaz de hacerlo a cambio de él. "Dentro de una semana no me interesará lo que haga... dentro de dos desearé que no me lo diga... luego será peor, sabiendo que la he salvado únicamente para rodear su vida de ocho horas de castidad".

—No—le había dicho. —Hablaré con Berta para que te mejore.

Ella terminó el último sorbo de café. Por la calma del gesto era evidente que no había sinceridad en lo que había dicho. "Está demasiado acostada para poder enderezarse", había pensado. Y en la mano que se afanaba en la cartera le pareció ver el uso que tenían las sábanas, y como ya no importaría las veces que fueran a la tin-

fotería. "Me estoy acostado también", había pensado, "...me estoy acostando las veinticuatro horas del día".

—Te llamaré,—le había dicho.

Ella se puso de pie al reconocer la voz, y antes de dar la vuelta clavó los veinte centavos sobre la formica roja del mostrador. Cuando el camarero se los llevó, le pareció que el brillo de la moneda se había quedado horadando una burla. Se levantó a tiempo de verla doblar la esquina, pero sin poder alcanzarla con lo que le hervía dentro. Tuvo que esperar a necesitar más dinero para descubrir lo que hubiera hecho. Fué en el asiento pulman de la cafetería, porque era el único lugar donde podía pasar por primera vez, tal vez por eso de que los ojos de los chinos no pueden expresar reproche.

"Me va a decir que la deje trabajar en algo honrado", había pensado. Lo podía adivinar por la oscilación de la luz que no dejaba ver que estuviera pensando eso. "Es lo primero que me va decir", volvió a pensar, deseando que el chino llegara a tiempo de evitarlo. Las paredes estaban mirando para otro lado, con la complicidad que se necesita para tolerar una cobardía. Ella seguía aparentando que del tiempo sólo le interesaba lo que faltaba por esperar; se estaba amparando en la idea, como el perro debajo del banco. Le bastaba ya, siempre y cuando él le acariciara la cabeza.

—Voy a dejar esto, dijo.

Le pegó, sin ampliar el gesto lo suficiente para lastimarla, casi como si estuviera tanteando su propia capacidad para humillarse, deteniendo la mano en el mentón para que comprendiera que era capaz de repetirlo si ella no aceptaba merecer lo que le pasaba; y cuando ella le tomó la mano para retenerla donde le dolía, comprendió que eso era lo que ella había pensado podía unirlos más. Y no lloró.

—No lo vuelvas a decir—le había dicho, y sintió el vuelco que dejaba al descubrirlo el sentimiento de que la necesitaba a pesar de todo, aunque no pudiera decirselo de ninguna de las maneras que se puede decir eso, como no le pudo decir nunca cuando la deseaba o la odiaba; tal vez porque bastaba sentirlo para que ella se acomodara al sentimiento; sin pasión, sin sangre, con la docilidad encorvada que pide la caricia o el perdón de un gesto sin palabras. Se puso de pie.

—Tengo un asunto entre manos que puede resolverlo todo.

Buscó en el bolsillo y sacó unos billetes. Ella estaba mirando el dinero con un interés que casi descubría lo que estaba pensando. Supo que era miedo por la forma en que lo dijo.

—No lo hagas.

—Toma, y le alargó un billete sin dejarlo caer en la mesa.

Ella vaciló, calculando lo que se debe hacer ante una ofensa desconocida.

—No es lo que te figuras—le había dicho, pensando que eso bastaba para que ella se refugiara en la mentira. Cuando la dejó tuvo la sensación de que acababa de comprar su derecho de corromperse en un lugar más bajo.

El chofer se incorporó en el asiento, y él se empinó sobre las prisas que se orientaban hacia el semáforo verde, a tiempo de verlo echar la gorra hacia atrás y cerrar los puños sobre el pecho para bostezar; luego volvió a tumbarse, dejando resbalar la gorra sobre los ojos, para vigilar la bóveda de portales por donde debía llegar el que tardaba. Pasaban cinco minutos de la hora, y estaba fallando lo que había previsto el que lo había chequeado toda la semana. Pero no podía moverse de donde estaba; el peso de la pistola en el bolsillo le indica-

ba que era demasiado tarde para eso. Recordó: "Cuando te metas en esto, la única salida es con los pies delante.. aquí lo que sobra es gente que quiera". Bien sabía él que hasta para esto había que tener suerte, igual que para conseguir el trabajo en el matadero o que lo invitaran a las fiestas del viejo..

—Tú no tienes cara de matarife—le había dicho el viejo haciendo un gesto para tocársela. Hizo un ademán para evitarlo y notó la sorpresa risueña del adolescente que lo miraba. —Va a ser difícil— volvió a decir el viejo, y se levantó para servirse otro trago. El cuarto se había agrandado desde que el humo de los cigarros habían borrado la distribución de las paredes. Desde lejos, ella lo estaba mirando. Lo notó por la dirección de la cara, no por la expresión de los ojos, que no podía verla a causa de la película azulosa que rechazaba la luz baja de las lámparas. Miró primero para convencerse donde estaba el viejo, y luego vino hacia él. Le pidió un cigarro mientras apagaba la colilla del que estaba fumando. Lo había dicho casi en voz baja:

—Vete... esto no es para ti. La agarró por la muñeca y la sentó a su lado. El viejo venía hacia ellos, apoyado en el hombro del adolescente, que parecía estar haciendo esfuerzos por llenar de hombre la ropa. Ella trató de zafarse, y en la tensión de la mano había el temblor del miedo. El viejo la estaba mirando con una sonrisa que quería ser amable, pero que sólo reflejaba la impotencia que hay en el deseo de matar a alguien que no ofrece resistencia.

—Dale un trago a ésta—dijo, sin mirarla. El adolescente se sonrió con el placer del que comparte un secreto, se acercó a ella y le tendió las dos manos. —Va-

mos—, le dijo... que esto está muy muerto. El viejo se derrumbó a su lado, y él se sintió arrastrado por una resaca interna. —No te vas a ir todavía— dijo, sin mirarlo. —Toma otro trago—y silbó, llamando la atención del camarero.

—Está bueno... no quiero más. El camarero estaba inclinado hacia él, con una deferencia que le hizo sentir la necesidad de merecerla. El viejo seguía de perfil, y el camarero esperando, sin decir palabra. —Si no te bastan los tragos.. pide lo que quieras. El tono de la voz aclaraba la indolencia de los grupos echados en la sombra. No estaban borrachos, ni dormidos. En la actitud de algunos había el peso profundo de la ausencia de voluntad para estar vivos.

—Eso no—dijo,—dame otro cubalibre.

—Así me gusta—dijo el viejo, y le dió una palmada en la rodilla, sin quitar la mano. La sintió inerte, con el peso de lo que se hunde lentamente en el fango. Encogió la pierna, y el viejo se volvió para mirarle la cara. —Me gusta, dijo—. —Me gusta la gente que no se precipita. Lo que les pasa a estos —dijo haciendo un gesto que no pasó de la intención de hacerlo— es que no saben esperar. No es por el dinero, es por saberse importantes que están dispuestos a todo— y alargó la mano para tomar el vaso que le ofrecía el camarero. Desde el bar ella seguía aparentando que escuchaba la música, pero su perfil se recortaba contra las cortinas y se proyectaba hacia él con la precisión de una silueta. —Quién es—preguntó, sin señalarla, porque era evidente que también el viejo estaba sintiendo sus contornos y estaba pensando en apagar la luz detrás de ella para borrarla. —Por ser importantes—volvió a decir, aparentando que no lo había oído. —Por poder humillar a alguien con su importancia estrenada. —Tú no eres de esos...

—Con quién vive—volvió a preguntar. El adolescente le tenía echado el brazo por los hombros, sin pasión en el gesto, con esa falsedad que descubría su necesidad de restarle años al sexo.

—Es buena— dijo el viejo. Y se echó a reír por lo que acababa de pensar: —aunque no esté buena. Se siguió riendo con unas convulsiones que trataban de disimular el sonido de la risa, como si le horrorizara la idea de escuchar lo que descubría. —No te conviene... no gana ni para ella. Esto lo dijo serio, mirándole las manos. —Estas manos no se van a conformar con las sobras de una prostituta. Sintió los tendones húmedos tantearle las manos, como si tratara de calcular su resistencia para valerse solas. —Buenas manos... y ojos de ciudad. Lo estaba mirando de frente: —Es una mirada quieta que sabe donde están las presas con sueño. Hizo un ademán para levantarse, y el viejo lo retuvo por el bajo de la guayabera. —Espera—le dijo. Y de un bolsillo sacó una tarjeta. —Lámame, puede que tenga algo para ti... de todos modos. Pasó al lado de ella y no se sorprendió al ver que le cerraba el paso. —No lo hagas—dijo, mirando por encima de su hombro hacia donde el viejo debía estarla mirando a ella. En la advertencia no había miedo ni rebeldía, sino cansancio. Todo lo que ella decía estaba cansado de ser verdad, y era precisamente por eso que no podía creerla, ni aún esa primera vez, cuando se volvió a tiempo de ver al adolescente tomando la pistola que el viejo le enseñaba...

No fué el reloj lo que le advirtió su llegada, sino el claxon, con una sonoridad que hubiera sido ahogada entre la constancia del tránsito si realmente hubiera sido un ruido más y no la señal que esperaba. El chofer ya estaba inclinado sobre el ti-

món, indicándole con la dirección de la cabeza por donde avanzaba el otro. Traía un sombrero de pajilla y llegaba con el ritmo de un paso que no es prisa, sino más bien memoria de un tiempo en que los zapatos tenis le enseñaron la elasticidad que necesitan los atletas. Estaba pensando en eso cuando se apartó el vórtice que lo envolvía y pudo ver al hombre completo hasta los pies: el saco blanco y los pantalones blancos. Los zapatos de dos tonos y la maleta trazando una media luna de cuero que cortaba el arriba abajo del ritmo con un equilibrio diagonal. Pero no lo reconoció, no al que él había seleccionado y dibujado de acuerdo con distancias y volúmenes: era un extraño, porque en el cálculo no había entrado la confección del rostro; en su mente el hombre era apenas una forma a la que las balas darían la fisonomía idéntica de todos los cuerpos que caen boca arriba o boca abajo en el asfalto, y ahora necesitaba identificar la cara, para asegurar la puntería; pero el sombrero de pajilla proyectaba sobre el rostro la complicidad que necesita la muerte para recibirlo anónimo y sin remordimiento, que es como únicamente puede hacer total su posesión. Fué entonces, en la misma acera y al lado del hombre que se había detenido a esperar la luz, que vio al otro. Y a ese sí lo reconoció, tal vez porque el miedo de ser reconocido lo había obligado a fijar su atención en algo que no delatara su presencia; y lo había mirado. Estaba con los pies algo separados y una mano en el bolsillo del pantalón, plantado con la fijeza del que está hipnotizado por un objeto en movimiento. Pero en ese relámpago en que sus ojos se cruzaron sin querer entenderse, bastó para que el otro lo reconociera a él. Por eso lo seguía mirando, seguro de que bastaba la fijeza de su inmovilidad para evitar explicaciones y justificar

su derecho a que le devolviera la mirada. Pero no lo hizo, aunque eso no bastaba para desandar la afirmación que hay en no querer ver lo que se conoce y que en ese instante los unía. Porque una mirada igual estaba fijada en su memoria con los contornos sin filo de un temor olvidado, que lo había asustado por lo inesperado, no por lo que pudiera significar, años atrás, cuando aún no había descubierto el antídoto que podía dejarla perdida y confusa, con el salto agónico de una pelota de ping-pong que cae fuera de la mesa y rueda hasta el primer declive; pero que entonces lo había lanzado en un torbellino de temores que inútilmente trató de disimular detrás de su inocencia campesina, todavía clara con lo exacto de la naturaleza: una palma una palma, un animal un animal, una mujer una mujer; y sin embargo esa mirada lenta con ganas de dormirse sobre él, pegarse a él para susurrarle algo secreto, tal vez por el crimen, por el vicio o por lo prohibido, sin que pudiera ligarla a una experiencia y situarla delante de un motivo capaz de ser entendido por un hombre; haciendo que le creciera el corazón hasta temer que no iba a caber entre las paredes de la ciudad, que también parecían propiciar con sus sombras el encuentro con aquella cosa hambrienta y triste y amenazadora que se acercaba ineludible, con algo de reptil sin prisa que busca la inmovilidad de la presa para devorarla; sin siquiera poder estar seguro de que fuera eso, o lo otro: la sangre por la rajadura del puñal, la droga para la comisura exasperada o lo que pueda ser misterioso y dañino cuando se tienen quince años de campo abierto y sólo unas horas de asfalto rectangulado por sombras de concreto trazando la pista hacia lo desconocido; y se había detenido, seguro de que el desafío podía ser una respuesta, e inmovilizado debajo del farol, por el secreto presen-

timiento de que el aro luminoso que marcaba el asfalto a su alrededor bastaría para evitar la sangre; y dejando que llegara junto a él, hasta donde la luz podía revelar la necesidad de defenderse de sus movimientos, que siguieron lentos buscando un cigarro y luego un fósforo, que para siempre quedaría en su memoria reducido a un símbolo, mientras le tendía la mano con el gesto corto y amable que una sonrisa puede darle aún a la mano que encañona la pistola; y él se había tanteado los bolsillos ansioso de ofrecer ese fósforo que podía significar un contacto entre lo que pensaba y lo que todavía no sabía; y luego al decirle que no con la cabeza se había odiado por la debilidad que significaba el no fumar, y que lo dejaba vulnerable a otro asalto, que se produjo en la forma de una voz que habló en tonos que dejaron fuera el crimen, pero que lo lanzaron por la sola inflexión de su sonido dentro de otro torbellino desconocido que lo hizo enrojecer y sentir la vergüenza de ser hombre y no poder entender a otro hombre, ni aún cuando la primera cerveza había arrinconado definitivamente las amenazas, dejándolas sin significado; ni aún cuando la segunda y la tercera o la cuarta o la penúltima lo habían llevado a la intimidad de un cuarto que se cerró a su alrededor con el calor de unas cortinas rojas o rojas por la luz roja de una lámpara que no estaba allí para alumbrar, sino para impedir la identificación de los motivos, diluyéndolos en formas desdibujadas por un vértigo que lo obligó a buscar una silla para evadir la cama que se iba dejado de él, sin llegar nunca al suelo, dejándolo suelto y cayendo de la palma otra vez, con el palmiche arañándole la cara, y el suelo allá abajo esperando la llegada del cuerpo para herir y doler, sin que acabara de llegar ni el palmiche dejara de arañarlo, hasta que se lo qui-



tó de delante con un manotazo que lo devolvió a la posición desde donde no podía caerse y sí ver y entender que un cuarto no es sólo un lugar para dormir o morir, sino un centro de gravedad hacia donde se proyecta toda necesidad horizontal, contra la que luchó mientras le parecía que con eso defendía la buena costumbre de no desnudarse con la puerta abierta, pero que desapareció cuando comprobó que estaba cerrada y que la luz roja no estaba donde pudiera verlo aceptar la cercanía de todos los temores de la tierra buscándole un lugar en el vientre donde refugiarse de él, que era el que los había desatado con la pasividad de su silencio... Pero ahora era diferente, y si se manifestaba la amenaza, la ciudad le había enseñado a escoger las armas para defenderse. Por eso creyó que bastaba con no reconocer la intención de ese primer asalto, y aprovechando la referencia del sombrero de pajilla cruzando a su lado, lo siguió a una distancia que disimulara su interés en no perderlo de vista. Apuró el paso, buscando el vaivén del sombrero por encima de las cabezas que ondulaban con el ritmo zizagueante de una manada a punto de espantarse, sin atreverse a volver el rostro, porque sabía que ese era el gesto que necesitaba el que lo seguía a él para pedirle un fósforo o preguntarle la hora, o sencillamente asegurarle que lo conocía de otro lado. El sombrero de pajilla se escabulló entre el tráfico estancado, hacia los portales por donde estaba decidido que no regresaría. Tuvo que detenerse al arrancar el tránsito, y forzando una brecha entre los que se arremolinaron a su lado, los zapatos del otro llegaron y marcaron en la acera una comunicación sin palabras. Todavía resistió el impulso que lo tentaba hacia el contacto que le estaba quemando ese lado de la cara, y aunque la luz roja lo fijaba

en su sitio, recorrió la estela que dejaba el paso lógico del sombrero que se alejaba. Subió los cinco escalones de piedra que conducían a la avenida de granito bajo los laureles, y sin traicionar la intención se cercioró de que el sombrero se alejaba con menos prisa de lo que le estaba anticipando su impaciencia. Tenía tiempo. Pero en sus cálculos no había jugado la posibilidad de que la ciudad tiene ojos para todo, y ahora necesitaba librarse del que lo sabía. Se detuvo. El otro se acercaba. Estaba seguro de que ya esbozaba la sonrisa que él había aprendido a utilizar para tender un puente entre la necesidad y la falta de escrúpulos para negarse. Pero no podía encontrar la palabra que pudiera librarlo de una situación que era muda. Fue su propio cuerpo el que le dictó la salida, imponiéndole el único gesto que podía repeler la náusea que sentía, idéntica a la que lo sobrecogía cuando hacía uso de un urinario público, y que le obligaba a escupir para sentirse inmunizado; porque sólo la saliva podía repeler el contacto que se esforzaba por tocarlo. Y escupió. Seco y duro, con un gesto de cabeza que indicaba el destino del rechazo. El otro vaciló, como si le hubieran cerrado una puerta que no había anticipado, y luego dió la vuelta que los desunía. Estaba libre. El sombrero de pajilla se había inmovilizado en la esquina, esperando un destino que no parecía tener otro lugar a donde llevarlo. No se dió cuenta que corría a su encuentro hasta que alguien a su lado se apartó con la prisa que anticipaba un disparo, que sonó, limpio y cercano, tan cerca de su propia pistola que no pudo entender la rigidez de su mano que lo negaba. Se sintió detenido por un muro de espacio, del que llegó otro sonido largo a quemarle la espalda. Giró en redondo, abriendo la

boca con un gesto de asombro que fué dando paso al dolor, y con los ojos fijos en la pistola muda que se le escapaba, tendió la otra mano para aguantar el asfalto que se le venía encima. Las luces de la avenida se enredaron en los laureles con una advertencia súbita que anunciaba la noche, y los pájaros sorprendidos

cayeron de lo alto de una bandada de chillidos en fuga hacia el cono de silencio que se los fué tragando a todos. De entre las caras que empezaron a asomarse al pozo por donde se caía, sólo reconoció una, coronada por un sombrero de pajilla, que se inclinaba solícita y le tendía los brazos para que no se fuera.

*RAMON FERREIRA*

# El Crítico, El Amigo y El Poema

*Diálogo ejemplar*

*Un amigo viejo, cuya amistad conmigo, aunque difícil a veces, no terminará sino con la vida, me envía las cuartillas siguientes. "Como yo apenas tengo el mal gusto de escribir, y desde luego no tengo el publicar", dice en la carta que me acompaña su envío, dejándome en libertad de conservarlo inédito o de imprimirlo por mi cuenta, según yo desee.*

*No sé si dichas cuartillas interesarán a alguno; su tema es demasiado inactual y demasiado personal. Sin embargo, pues las debo a un cuidado amistoso y se refieren a algo que tiene todavía para mí cierta importancia, y es mi trabajo, no quiero relegarlas entre papeles que guardo como de publicación insegura.*

L. C.

## I

Estaba yo sentado a solas, cuando sonó a mi puerta un timbrazo imperioso. Quien así llama, pensé debe ser persona de autoridad. Y en efecto, al abrir me hallé frente a un desconocido, cuyo continente no mostraba ninguna de esas formas de la amenidad en el trato social acostumbradas.

—¿Don...?—aquí dijo mi nombre.

—Sí.

Entonces mi desconocido sacó de su cartera una tarjeta que me tendió. En ella leí: A. del Arroyo. Profesor de Lenguas Vivas. Colaborador de la revista "Abrofigal Hispánico".

—¿En qué puedo servirle?—le pregunté, una vez que ya adentro se hubo sentado.

—Pues verá... ¿Es usted amigo de Luis Cernuda?

—Sí. Pero nuestra relación es bastante singular.

—Parece que es persona de acceso difícil, y he preferido visitar a su mejor amigo.

—Usted dirá.

—¿Conoce este concurso? —y me mostró, sacándolo previamente de su cartera, un recorte de periódico. Se trata de premiar el mejor manual inédito, de historia de nuestra poesía. La cantidad que ofrecen es importante, al menos para lo que se acostumbra en tales casos, y teniendo en cuenta las dimensiones reducidas que la obra requiere.

—Y usted piensa concursar. No veo la relación entre su visita y este concurso.

—No se impaciente. Usted sabe que opinar acerca de un escritor clásico es cosa fácil.

—¡Ah!

—Hay ya un estado de opinión, un terreno sólido, por así decirlo, sobre el cual adelantarse.

—Entiendo. No hay sino repetir lo que otros dijeron.

—Pues... Con ligeras variantes, claro.

—Se me antoja que ha de tener usted, como crítico, un futuro brillante.

—Un escritor moderno, en cambio, y aún más un escritor contemporáneo, es otra cosa. No hay, acerca de él, estado de opinión, y tanto más grave es la responsabilidad del crítico.

—No lo cree así la mayoría. ¿Ha observado la prontitud con que se discierne inmortalidad u olvido a obras acerca de las cuales la opinión será bien diferente al cabo de algún tiempo? Pero sigo sin ver la relación de todo esto con su visita.

—No se impaciente. ¿Conoce usted lo que se ha dicho del primer libro de Luis Cernuda?

—Creo conocer algo.

—Escuche—y sacando de nuevo la cartera, tomó de ella unas papeletas. —Aquí tengo copia de lo que de Cernuda escriben A. F. G. Bell, en *Castilian Literature*; G. Díaz-Plaja, en "Historia de la Poesía Lírica Española"; F. Sainz de Robles, en "Historia y Antología de la Poesía Castellana"; A. Valbuena Prat, en "Historia de la Literatura Española"...

—Por favor—le interrumpí.

—Todas mis papeletas dicen lo mismo: "Cernuda imitó a Guillén". Le hago gracia de ellas.

—Se lo agradezco.

—¿Le parece a usted que exista, efectivamente, esa influencia de Guillén en los versos primeros de Cernuda?

—Si disiento de dicha opinión, pues que mi amistad con Cernuda es bien conocida, se dirá que es por simpatía, no por justicia. Además, no es a mí, sino a usted, a quien opinar concierne ahora.

—Por eso tengo mis dudas. Pero estamos aquí los dos solos; ¿por qué no dice lo que opina?

—Usted conoce. claro, "Perfil del Aire".

—No.

—Excelente. Así la lectura del libro no ha inclinado su opinión en este o en otro sentido, y ella será objetiva en extremo.

—No hace falta leer un libro para hablar acerca de él. ¿Cómo si no podrían escribirse tantas críticas, tantas monografías, tantas historias literarias?

—¿Cómo, en efecto?

—El concurso se cierra dentro de pocas semanas. A cosas más urgentes debo atender que a la lectura de tal o cual libro.

—Pues no faltaba más... Sin embargo, pienso que sería mejor no hablara de Cernuda.

—Algunos hablan de él.

—O que no aludiera a influencias.

—Todos aluden. Yo no voy a ser menos.

—O que repitiera lo que dicen esos señores Bell, Díaz-Plaja Sainz de Robles, etc.

—Ya le dije antes que tengo mis dudas.

Para crítico literario va resultando usted demasiado escrupuloso.

—No crea que "Perfil del Aire" me es enteramente desconocido. He leído algunas composiciones incluidas en antologías.

—¿Y qué le parecen?

—En confianza le diré que la relación entre ellas y las de Guillén me parece oscura.

—Pues dígalo así en su manual.

—Recuerde que se trata de un concurso oficial. Varias veces me han reprochado cierta presunción en mis juicios, con la tendencia a apartarme de lo establecido.

—Antes dijo, si no recuerdo mal, que sobre un escritor contemporáneo no hay estado de opinión.

—Lo hay y no lo hay. Entre nosotros las obras literarias no tienen sino actualidad; quiero decir que sólo interesan, cuando interesan, una vez, que es a su aparición. Luego pasan a manos de los eruditos, quienes las embalsaman y sepultan en sus bibliotecas. En una y otra fase, ¿puede hablarse de estado de opinión? Pero esto es ocioso. ¿Cree o no cree usted en aquella influencia de Guillén en Cernuda?

Su visita me sorprendía en buen momento para él y malo para mí. Me sentía comunicativo y bien intencionado; y traicionando un viejo precepto de conducta, que me advierte desconfíe de la primera reacción, porque es la buena, fui al estante de mis libros, donde tomando dos, se los presenté.

—De manera que este es "Perfil del Aire"—dijo cogiendo el librejo en cuestión. Luego, sin esperar a que se lo pidiera, lo abrió y leyó la dedicatoria manuscrita: *Car JE est un autre*

—Permítame—le interrumpí, distraendo su atención hacia el segundo libro, que era "Cántico". —¿Qué fecha lleva esta primera edición del libro de Guillén?

—1928.

—¿Y qué fecha lleva "Perfil del Aire"?

—1927.

—¿Y qué le dicen esas fechas?

—Calle. Es curioso. Nadie ha observado que Cernuda, al publicar su libro, no pudo conocer el de Guillén, pues que este es posterior en un año al suyo.

—No seré yo quien llame eprogrullada su observación. ¿Qué fecha de composición lleva en su cubierta "Perfil del Aire"?

—1924-1927.

—Puesto que usted no conoce el libro, renuncio a preguntarle si cree que hay o no en él unidad, tanto temática como expresiva. Me parece recordar que nadie dijo lo contrario.

—No, que yo sepa. Como tantas veces se afirmó que todo él era imitación de Guillén, no hay dificultad en deducir de ahí su unidad. Pero esa cuestión me parece demasiado sutil para que interese a nadie.

—No obstante, continúo. Si el libro tiene unidad, la influencia de Guillén debió existir en él desde su comienzo, es decir, desde antes de 1924 ya que de dicha fecha parte su composición.

—No tengo inconveniente en admitirle eso, en principio.

—Pero en 1924, para los efectos de su influencia, "Cántico" no existía, y siempre se dijo que al efecto lo engendra la causa, pero no a la causa el efecto.

—Sin duda.

—Veo que no siente usted empacho en asentir a una proposición lógica, cosa que le diferencia de la mayoría de sus compañeros en crítica.

—¡Psh!

—¿Qué poemas había publicado Guillén con anterioridad a 1924?

—¿Qué se yo!

—¿Cómo que no sabe? Amigo mío (permítame que le llame así), usted no puede decir eso.

—¿Y por qué no?

—Amigo mío (permítame otra vez que le llame así), porque del número e importancia de las poesías que Guillén publicara antes de 1924 depende toda la cuestión; es decir, que materialmente fuera posible su influencia en Cernuda.

—¿No bastaría con afirmar que la influencia no existe?

—Dar a las gentes una opinión sensata, contraria a la insensata que ya han recibido, es inútil. A menos que al mismo tiempo se les demuestre la insensatez de su opinión. Y aun así...

—Al retrotraer la influencia de Guillén a aquellos de sus poemas publicados antes de 1924 pienso que le facilito a usted la tarea. ¿Por qué no avanzar hasta 1927?

—En abril de 1927 se publica "Perfil del Aire". Usted no estimará que las influencias obran de manera inmediata, como ciertas medicinas.

—Quiero decir que entre 1924 y 1926 pudo Guillén publicar en revistas cierto número de poemas, que Cernuda tuviera ocasión de conocer, y de quedar influido por ellos. Usted mismo indicó esta posibilidad antes.

—También hace un momento le dije que no creo en influencias de efecto inmediato, que si existen son en extremo superficiales y pasajeras. Pero recojo su reto, aunque vaya en contra de otra afirmación mía anterior, que usted había aceptado.

—¿Cuál?

—La de que la unidad, expresiva y temática, de "Perfil del Aire", nos obliga a suponer que la influencia o las influencias que sobre él actuaran tienen que ser anteriores a su fecha de composición.

—Yo sólo le dije, si no recuerdo mal, que no tenía inconveniente en admitir eso en principio.

—Bueno. Pero usted no recuerda, no sabe, que la "Revista de Occidente", número XXX, diciembre de 1925, publicaba una colección de nueve poemas de Luis Cernuda. Eran los primeros suyos que aparecían, y sin modificación alguna, excepto la supresión de dos sonetos, fueron incluidos dos años más tarde en su primer libro.

—¿Y esos poemas?

—Son equivalentes, en visión y en tono, a los restantes del libro. Luego...

—No puede admitirse que la influencia de Guillén pudiera haber sido posterior a esa fecha de 1925.

—Exactamente.

—Pero Guillén había publicado antes sus propios poemas en diversas revistas. Usted dijo que de la publicación de esos poemas depende la cuestión.

—Dije que del número e importancia de esos poemas depende la cuestión.

—Bueno.

—La misma "Revista de Occidente", números XV y XXIII, septiembre 1924 y julio 1925, incluía, respectivamente, nueve composiciones y tres décimas de Jorge Guillén.

—Sí, veo, y no estaría mal que usted también viera, lo que la confrontación de los versos de uno y otro poeta, en dicho momento, puede indicarnos.

—¿Y qué puede indicarnos, sino que Cernuda leyó e imitó dichas composiciones de Guillén.

—Esto es, ya lo sé, materia de opinión. Mas opinión por opinión, debo recordarle que José Bergamín, al publicarse "Perfil del Aire", escribió que no hallaba tal pretendida influencia de los versos de Guillén sobre los de Cernuda.

—Y esa, claro, es la opinión de usted.

—Y acaso también la de aquel, que tras de leer los versos de uno y otro poeta, cosa que pocos han hecho, los compare.

—¿Pudieran diferenciarse en algo?

—En realidad son poetas contrarios. Además...

—Diga. ¿Por qué se detiene? Esta parece ser ocasión de decirlo todo, o casi todo.

—¿Cree usted que aquellos doce poemas cortos de Guillén, en la "Revista de Occidente", eran bastantes para producir influencia decisiva en Cernuda. Difícil me parece ad-

mitirlo. Un corto número de poemas breves, por singulares que sean, ellos y su autor, no bastan para tal efecto.

—Pero si no esos doce poemas de Guillén en la "Revista de Occidente", ahí estaban otros suyos, en "Verso y Prosa", en "Litoral", en "Carmen".

—Las tres revistas que menciona sólo se publican a partir de 1927.

—¡Cómo! No creía que los escritos primeros de Cernuda fueran contemporáneos con las publicaciones primeras de su generación.

—Sí, yo también he notado ese curioso y falso efecto de perspectiva en la crítica. Acaso sea consecuencia de la admisión de que Guillén influye en ellos. Usted tal vez comprende ahora que en esos años Guillén era un poeta poco menos inédito que Cernuda.

—Sin embargo Guillén tenía nueve años más que Cernuda, y nombre mejor conocido. Su libro apenas puede llamarse un primer libro, y al aparecer en 1928 se le acepta como el de un maestro.

—En efecto, Guillén publica tarde. Y no creo que las escasas poesías de él que Cernuda pudo conocer antes de 1924, tuvieran la misma importancia de otras posteriores. Búsquese usted dichas primeras poesías en las colecciones de la revista "La Pluma" o del semanario "España".

—No me siento inclinado a escudriñar en biblioteca, a través de publicaciones viejas que nadie recuerda ahora.

—Que un crítico de periódico, en quien la precipitación y el prejuicio no suelen ser raros, diga unas cosas por otras, es comprensible; pero que las diga un erudito, a quien debemos exigir siempre investigación y observación escrupulosas, me maravilla.

—Mas me maravilla a mí en usted, que tan escéptico parece, ese optimismo suyo con respecto a los eruditos.

—¡Qué quiere! Mientras menos simpatía tengo respecto de algo o alguien, tanta mayor ventaja prefiero darle frente a mí, en principio.

—Usted, como lector de buena memoria, según veo, debe recordar algunos datos sobre la publicación de aquellas poesías primeras de Guillén.

—Amigo mío, yo no soy un crítico profesional, ni un erudito; a mí me interesa la poesía, nada más. Tengo alguna lectura, más que ciertos críticos; pero mi memoria, aunque buena, como usted benevolamente me concede, sólo depara en este caso datos incompletos. Y carezco aquí de lo que los historiadores llaman "fuentes".

—No deseo sino algunos datos, aunque sean incompletos.

—Con tal que usted los verifique y complete luego... Antes de 1924 Guillén sólo había publicado, que yo sepa, composiciones como "Con la Florida tropezé", "Notorio garbo de la camarista", "Damas altas, calandrias", y otras equivalentes, en número reducido.

—¿Y aparecieron?

—Ya se lo dije: en números de "La Pluma" y de "España" (¿existía ya la revista "Alfar"?), y luego fueron incluidas, creo que casi todas con modificaciones, en "Cántico". En cambio no creo que allí se incluyera cierto poema publicado en "Índice".

—Para los efectos de la influencia en Cernuda, ¿de qué importancia estima dichas composiciones primeras?

—Incluidas en "Cántico", sin duda contribuyen a lo frondoso del conjunto. Pero Cernuda no las conoció así, sino aisladas. Inútil añadirle cómo dudo que Cernuda, al leer di-

chas composiciones anteriores a 1924, pudiera, no ya quedar influido por ellas, sino suponer la importancia que su autor tendría pocos años después.

—No deja de ser una ironía, entonces, que le atribuyan tal influencia de Guillén.

—No. Sobre todo cuando a ningún crítico se le ha ocurrido mencionar, en cambio, nombres de otros poetas a quienes Cernuda debió mucho. Si yo no conociera hasta donde puede llegar la necedad humana, no me molestaría en darle datos contra aquella atribución. Porque sólo un necio puede hablar de influencias ahí, donde tan precario fundamento tiene.

—¡Ah!

—¿No puede responder algo menos ambiguo?

—Digo ¡ah! para incitarle a que continúe.

—Nada más tengo que decir por hoy.

O al menos a que me de una conclusión.

—Detesto las conclusiones. A usted es a quien le toca concluir.

—Antes se me ocurre una observación. ¿No es de temer que al hacer yo públicas sus observaciones diga alguien que no muestro consideración suficiente para con Guillén?

—No lo tema, si interpreta fielmente mis palabras. Mi consideración y respeto hacia Guillén son grandes. Pero en estas observaciones debo tratar de compaginar la verdad con la consideración.

—Tengo otra pregunta.

—Hágala, y acabe.

—Relacionada tantas veces la poesía primera de Cernuda con la de Guillén, ¿es posible que nada tuviera en común?

—Yo no he negado que tuvieran algo en común. Lo que sí he negado es que la causa de tal relación quede expuesta con indicar que Guillén influyó en Cernuda.

—¿Y cuál sería esa causa?

—La influencia de un tercer poeta, Mallarmé, que actuó sobre ambos indirectamente sobre Guillén y directamente sobre Cernuda. Mas por hoy, basta. Tengo que hacer, y por interesante que sea su compañía, le ruego que me deje. ¡Ah!, y si vuelve otro día, tenga antes la bondad de prevenirme al teléfono.

## I I

Dudaba y no me atrevía a responder al teléfono, durante los días siguientes a la visita de mi entrometido, temiendo el anuncio de otra suya. Distráido cierta mañana, se me ocurrió responder; nunca lo hubiera hecho: él era.

Excusas diversas tenía yo contra su visita, pero lo cierto fué que momentos más tarde estaba sentado frente a mí, caladas las gafas, simbolo todo él de la confianza ilimitada en sí mismo. Me lanzó las palabras primeras como quien dispara.

—Su referencia final a Mallarmé, el otro día, ¿no sería un subterfugio?

Fuí al estante de los libros, de donde saqué "Ocnos", y abriéndolo por la página 41 (1), le señalé las palabras: "Como dice el verso de Mallarmé, a quien yo leía por entonces".

—Ese entonces—aclaré, se refiere precisamente a los años en que Cernuda componía "Perfil del Aire".

—No conocía esas palabras.

—Luego no conoce "Ocnos".

—No.

—Por supuesto.

—Nadie ha mencionado a Mallarmé en relación con los versos primeros de Cernuda.

(1) Página 66 en la segunda edición.

—¿Quiere decir que no acepta mi indicación sin pruebase?

—Ante todo, ¿ha leído usted a Mallarmé?

—¡Psh!

—¿Lo ha leído o no lo ha leído?

—Conozco su nombre.

—Bueno, no lo ha leído. No tiene por qué avergonzarse; bien pocos compañeros suyos en críticas deben haberlo leído.

—Un crítico español no necesita leer libros extranjeros.

—Lástima que no piensen igual los editores españoles, que no publican sino traducciones. Voy a indicarle algunos pasajes de Mallarmé, conectándolos con otros de "Perfil del Aire"; tal vez comprenda que la mención de Mallarmé no es un subterfugio mío.

—Soy todo oídos.

—Un tema recurrente en Mallarmé es la fascinación y el horror del poeta ante la cuartilla blanca, *le vide papier que la blancheur défend*. En los versos primeros de Cernuda puede leer éstos: "Abre la luz sobre el papel vacío", "En pena — De un blanco papel vacío".

—Curioso.

—Otro tema de Mallarmé, cuya significación no quiero, ni puedo ahora, desentrañar, está simbolizado por el salón desierto, donde en la penumbra se entrevé un fulgor solitario, de oro, de cristal, de astro. Vea los poemas: *Quand l'ombre menaca de la fatale loi; Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx; Tout Orgueil fume-t-il du soir*. Y en relación con ellos, los de Cernuda: "Morir cotidiano, undoso"; "¿Dónde huir? Tibio vacío"; "Vidrio de agua en mano del hastio".

—Pero lo que usted indica, más que una semejanza en la expresión, es una semejanza en los temas.

—¿Ve usted?

—A las dos aludo. La semejanza en la expresión existe también, y persistirá ocasionalmente hasta bien tarde, cuando muchas de las influencias primeras hayan desaparecido. En aquel verso último que le cité, "Vidrio de agua en mano del hastio", ¿no suena un dejo de la dicción de Mallarmé?

—Puede ser.

La invocación de *Herodiade* al espejo, *Eau froide par l'ennui dans ton cadre galée*, provoca el eco "Entre ramaje dorado — Agua helada se desata".

—Tanto me dirá...

A veces la relación es menos concreta, y se reduce a un ritmo, a una acentuación equivalente. Vea algunos de los tres poemas de Mallarmé titulado "Petit Air, y uno de Cernuda que comienza "Sombra recoleta" éste suena, y sobre todo el pareado final, de manera idéntica a aquéllos, aunque Cernuda no supiera entonces que en dichas estrofas Mallarmé adaptaba al francés, a su manera, la forma del soneto de Shakespeare, compuesto de tres cuartetos y un pareado.

—Basta, por favor. Puede haber algo en todo eso que dice. Pero los críticos no estamos obligados, al hablar de un poeta compatriota nuestro, a conocer todas sus concomitancias extranjeras.

—Acaso no. Pero tanto menos obligado están entonces a buscarle concomitancias (permítame que le devuelva la palabreja) vernáculas, que sólo en la ignorancia de ellos tienen fundamento.

—Según dijo el otro día, también en Guillén influyó Mallarmé.

—Dije que influyó indirectamente en Guillén y directamente en Cernuda.

—No entiendo.

—Es claro. Mallarmé, a través de Valéry, influyó indirectamente en Guillén.

—¡Ah!

—¿Tampoco conoce a Valéry? Pues bien nos aturdieron los oídos con su nombre.

—A decir verdad, aunque su nombre me es más familiar que el de Mallarmé, tampoco lo he leído.

—No perdió nada.

—¿Qué pruebas puede darme de la influencia de Valéry sobre Guillén?

—Ninguna. Mi amistad con Cernuda me permite hablar de él como de un otro yo; pero con Guillén no puedo tomarme tales libertades.

—Entonces...

—Si Guillén y Cernuda se relacionan, es sólo por su relación respectiva con Mallarmé. Indirecta a través de Valéry, en el caso del primero...

—Y directa en el caso del segundo.

—Acaso se deja usted otro poeta intermedio, en el caso de Cernuda.

—¿Valéry también? Se le ha citado como influencia sobre Cernuda.

—Cernuda nunca leyó con atención un texto de Valéry, excepto *La Soirée avec Monsieur Teste*. No, el poeta en cuestión, de quien Cernuda aprendió ascetismo poético, es Pierre Reverdy.

—Nunca oí su nombre.

—Y aún no fuera bien que usted lo hubiese oído.

—Parece decirlo con su punta de ironía.

—Si alguna puse, perdone.

—¿Sabe que noto en usted cierta presunción?

—No podemos negar que somos hijos de una época pretenciosa y resabida. Gracias de todos modos por la advertencia.

—Aún sigo en duda sobre sus argumentos.

—Yo no pretendo convencer a usted, ni a nadie, de nada.

—Entonces, ¿por qué habla?

—Porque usted me ha provocado, y porque aún estoy lejos de la perfección del completo silencio.

—Menos mal, pues me quedan preguntas.

—Diga.

—¿Y las décimas?

—¿Qué décimas?

—Las décimas de Guillén, las décimas de Cernuda.

—Antes invocaba usted su condición de crítico español, para excusar ignorancia de la poesía extranjera.

—¿Y qué?

—Como crítico español usted no puede ignorar que la décima no fué descubierta por Guillén, sino por Espinel, algún tiempo antes. Si no recuerdo mal, otros poetas la han usado también, además de Guillén: Góngora, Lope, Quevedo, Calderón... ¿Les conoce usted?

—Un poco de zumba no está mal, aunque su reiteración enoja.

—Se trata de una broma inocente, de crítico a crítico.

—Pero usted sólo menciona, como autores de décimas, poetas clásicos.

—Poetas modernos también las escribieron, unos anteriores a Guillén, como Herrera y Heissig (de quien no sé si decir que advierto ciertos dejos en los primeros versos publicados por aquél), otros coetáneos, como Lorca.

—¡Ah!

—Respecto a las décimas de Guillén y Cernuda puedo darle dos datos curiosos.

—Vengan.

—Uno, que entre los versos que Cernuda escribía, hacia los catorce años, hubo varias décimas. Aún recuerdo una de ellas.

—Dígame.

—Cernuda no me lo perdonaría.

—Entonces, el otro dato.

—Muchas de las décimas escritas por Guillén no son, propiamente, décimas.

—Pues, ¿qué son? ¿Podencos?

—Son, si no me equivoco, importación española de cierta estrofa francesa, usada por Valéry en sus poemas *Aurore y Palme: dos cuartetos con un pareado en medio*.

—¡Ah!

—La décima española es otra cosa. Sería en mí descortesía si le recordara cómo es nuestra décima.

—Sus argumentos podrán aclarar la atmósfera de donde surgieron los versos primeros de Cernuda, pero en cambio le muestran enteramente influido por la poesía francesa.

—Cernuda entonces leía y admiraba alguna poesía francesa. Poco o nada de ella lee ahora.

—Lo cual no quita para que me parezca bastante afrancesado. ¿Por qué se ríe?

—En esos años, según usted afrancesados, era cuando él, a través de la lectura de los poetas españoles, descubría su tradición, y se unía a ella para siempre. Aunque no podemos escoger nuestra tradición, podemos descubrirla y apropiarla de nuestro grado.

—¿Qué entiende usted por su tradición? ¿Góngora?

—Góngora es parte de ella. Por Góngora fué a Mallarmé, y por Góngora halló familiar parte de la poesía francesa.

—Góngora y Mallarmé, bonita tradición española esa de Cernuda.

—Su tradición no estaba sólo integrada por Góngora, sino además por Manrique, y Garcilaso, y Aldana, y Fray Luis de León, y San Juan de la Cruz, y Quevedo, y Calderón... De todos ellos se encuentran huellas en su poesía.

—Usted le hace más español de lo que yo le creo.

—Por lo visto usted cree que sólo son españoles los otros.

—¿Qué quiere decir con eso de los otros?

—Sería largo de explicar ahora.

—Pero en Cernuda hay diferentes y más tardías influencias extranjeras.

—¿A qué cansarnos enumerando todas las influencias posibles que sobre él actuaron? ¿No bastaría con decir que Cernuda estuvo vivo, y aprendió de todos aquellos de quienes tenía que aprender, y también, y mucho, de sí mismo?

—En resumen, que "Peril del Aire" no tuvo suerte como libro.

—Dijo usted el otro día que entre nosotros los libros no tienen, cuando la tienen, sino actualidad; y "Perfil del Aire" no la tuvo.

—Tal vez apareció en mal momento; quiero decir, a destiempo.

—No. Aquel momento era el suyo. Aunque entonces el reducido público de lectores no gustara en poesía sino del remedo folklórico, anacrónico y persistente, donde una vez más se había atascado nuestro verso.

—Y "Perfil del Aire" era poesía intelectual.

—Eso dicen.

—¿Usted no lo cree?

—Decir poesía intelectual es una redundancia. La poesía se sirve de la inteligencia, en el poeta y en el sector, al igual que de otras facultades humanas, que hasta ahora, para calificarla, no hemos creído necesario mencionar expresamente.

—Acaso esa dirección intelectual de su tentativa poética contribuyera algo a la confusión con Guillén.

—No sé. Como ha visto, la cuestión no era tan simple. Es verdad que siempre tratamos de reducir la realidad viva, hacerla aparecer como menos original y varia de lo que es.

—Cernuda ha dicho ahora que sus versos se dirigían a unos lectores entonces inexistentes, y que no hallaron eco hasta que surgió una generación nueva.

—Desearía que así fuera. Cernuda es todavía bastante iluso.

—Yo siempre oí decir, por el contrario, que era bastante frío.

—Esa frialdad no es sino el pudor de los sentimientos. Sabe usted que entre nosotros se considera inexistente la emoción que no se exhibe hasta con indecencia; tanto, que basta el signo exterior de aquélla para darla por cierta. Lo cual, en raza como la nuestra resulta fácil y cómodo, y toda la pólvora se nos va en salvas.

—Según eso su amigo Cernuda es tan apasionado como el que más.

—Es de suponer. Pero no confundamos pasión con sentimiento. En un poeta el sentimiento tiene poco o nada que ver con la poesía.

—Ha dicho tantas cosas discutibles, que yo dejé pasar indiscutidas, durante el curso de nuestro diálogo, que una más no importa.

—Si no fuera por la capacidad de apasionarse, excesiva hasta lo ridículo, que existe en Cernuda, ¿cree usted que hubiera continuado escribiendo por más de veintitantos años, sin estímulo exterior, amontonando en cartapacios unos papeles que no tenía manera de publicar?

—No dirá que hoy no le escuchan algunos.

—¿Quién sabe? Pero no es de hoy de lo que teníamos que conversar, sino de ayer.

—Me ha dicho lo que usted piensa acerca de "Perfil del Aire"; más no lo que de su libro piensa Luis Cernuda.

—¿Puede pensar otra cosa sino que es un libro no leído por ninguno de quienes lo mencionan? Un autor, si es sincero y no le ciega la vanidad, nunca o raramente piensa bien de un libro suyo anterior.

—¿Cómo es eso?

—Porque un libro no es como el autor lo figuraba, y éste le guarda rencor.

—Acaso Cernuda no esté de acuerdo con la defensa que usted hace de "Perfil del Aire".

—Yo no he defendido "Perfil del Aire", en cuanto obra imperfecta; lo he defendido en cuanto obra mal entendida. No es lo mismo.

—¿Cree usted que ese es el único libro de su generación que los críticos no entendieron?

—No. Pero sí creo que acaso la frivolidad y ligereza con que esos señores suelen hablar de lo que no conocen era ahí más evidente.

—Qué fácil es para el poeta desdeñar al crítico.

—Acaso menos fácil que para el crítico desdeñar al poeta que no entiende. Recuerde que el poeta está solo, y el crítico va en manada, o, si lo prefiere, en partida.

—Algo le duele ahí, pues que tan amargo se vuelve.

—¿Recuerda a Don Quijote vencido, camino de su aldea, cuando durmiendo en el campo, una piara de cerdos le pasa por encima? Nunca busco en Don Quijote más de lo que Cervantes dice; pero a pesar mío veo ahí una imagen de lo que con el poeta hacen los críticos.

—Todo poeta es, o debe ser, un crítico un crítico silencioso y creador, no un charlatán estéril.

—Algunos de esos críticos estériles han escrito más, y saben más, que muchos poetas.

—Tiene usted razón. El Brocense (ya ve que como crítico le pongo a usted en la mejor compañía) escribió más, y sabía más, que Garcilaso. Sin embargo, ¿cuál de los dos significa más para nosotros?

—No me dirá que el saber de un poeta actual es equivalente al de un poeta clásico.

—Ahí me callo, con no poca humillación. Los poetas actuales pueden tener información; información, que no saber ¿Es sólo culpa de ellos?

—Deja usted a su amigo Cernuda que se defienda como pueda.

—En cuanto a él puedo decir que ha leído algo, acaso demasiado, sin orden ni concierto, como leemos aquí, cuando leemos.

—Vamos, ha tenido que improvisarse. No está mal, para uno que, según dice, detesta las improvisaciones.

—Qué otra cosa podemos hacer, faltos de una educación. Porque no llamará usted educación a esa masa caótica de noticias, excesiva e insuficiente, práctica e irreal, con que se suele proveer a los mozos en escuelas y universidades.

—Ya escampa.

—Así nuestro pensamiento carece de base, si es que tenemos un pensamiento, o al menos una cabeza clara.

—No saldrá ahora con que somos tontos.

—Todo lo contrario. Salgo con que somos demasiado listos. La listeza nos pierde, y entre nosotros el ingenio suple la falta de todo, incluso del pensamiento.

—El otro día me despidió usted, o poco menos, a pretexto de sus quehaceres. Permítame que hoy sea yo quien me despida, a pretexto de los míos.

—¿No quiere oír más?

—Es bastante —y se fué de estampía, cerrando su visita con un portazo.

### III

Meses después de las dos entrevistas relatadas, entrando en una librería, entre volúmenes de publicación reciente y bajo la advertencia "Premio Nacional de Literatura", en caracteres nada pequeños, hallé un flamante "Compendio Histórico de la Poesía Española", por A. del Arroyo, Profesor de Lengua Vivas.

Al hojear sus páginas, guiado por el azar, fui a caer en una donde pude leer: "Luis Cernuda es cantor de especie intelectual, en sus principios grandemente influenciado por Guillén, aunque sus intelectualismo se dificulta con un escenario romántico".

—No hay peor analfabeto que el analfabeto letrado—dije para mí, dejando el libro.

### LUIS CERNUDA

## La Mosca en el Vaso de Leche

Eran dos, no una sola, como al principio había pensado. Su vista era cada día más corta, según pensaba ella, debido a la costura y no a la vejez. Cuando vió una mancha sobre el cubrecamas pensó que era una mosca, una quizá un poco más crecida, pero una sola. En este momento podía ver, posadas sobre su muslo, un poco por debajo de la línea de sombras que proyectaba la falda recogida hasta media anca, las dos moscas claramente cogidas en un abrazo de amor.

—Nunca pensé que fuera así—dijo.

Una de las dos moscas abandonó el ayuntamiento y voló hasta la mesa. Se posó sobre el blanco mantel y quedó allí, descansando, sin movimiento. La otra, que había saltado a la tela en que ella cocía hace un rato, comenzó a lavarse con las patas delanteras, prolijamente, pasaba y repasaba sus artejos por su pequeña y a la vez monstruosa cabeza, limpiando con cuidado de gato su cara, sus ojos abultados y poblados de celdas y su larga y peluda trompa, que flexionaba arriba y abajo, a ritmo con las patas, empeñada en limpiar cada parte de su cuerpo, ahora se ocupa de las alas, de sus hermosas y traslucidas alas, frágiles y poderosas a un tiempo, como si quisiera borrar de ellas el estigma del pecado: ahí friccionando sus antenas ante su cara, era un bello animalito, grácil y de vivos colores oscuros y lleno de vida.

La mujer la observó, callada, haciendo con sus labios la forma que toma la boca cuando se pronuncia la o con extrema perfección, y luego abrió sus ojos desmesuradamente hacia el insecto, por último, se incorporó y fué hasta la máquina de coser donde reposaba el retazo de raso azul celeste, como un manto en las pinturas religiosas, levantó su grande y pesada mano cargada de para que no lo hagas más y la aplastó sobre la mosca.

Pero la mosca había observado con una de las múltiples facetas de cualquiera de sus ojos y voló fuera del alcance del manotazo, un segundo antes. Al principio, no cayó en cuenta, pero cuando no la encontró muerta al retirar su mano, bajo ella, rompió a llorar rabiosamente:

—No lo hagas más, no lo hagas más—dijo entre sollozos.

Se sentó en la cama, gimoteando todavía, y arrojó lejos las chancletas de



palo que llevaba, recostó su cabeza de descuidados y sucios cabellos cenizos contra la almohada y dobló el brazo derecho sobre sus ojos, para evitar que la claridad del tubo de luz fría le molestara.

La había tenido que encender media hora atrás porque la oscuridad ya no le permitía coser. Antes se había levantado de la máquina para ver qué había hecho que todo oscureciera tan de repente y temprano, y se asomó a la ventana. La reja tenía un complicado dibujo bordado en hierro y a través de ella podía ver la calle y de día, el cielo.

—Parece que va a llover—dijo a la reja.

Marchó adentro, rengueando por el calambre que le habían producido las horas pasadas junto a la máquina de coser, sentada cosiendo.

—A ver si se va el calor—bisbizó a la oreja redonda de la máquina, antes de darle vuelta.

Pero el calor no se había ido en media hora y tal parece que no se irá en medio día. Actualmente siente que el grueso colchón y la sangre de su cuerpo aumentan el calor y lo acumulan en la espalda, pero no desea cambiar de posición y mucho menos levantarse. ¡Está tan cansada!

—¡Sí, cansada de todo y de todos ustedes: de cocinar, de lavar, de limpiar esta puerca casa tres veces al día, y luego tener que pegarme a la máquina, a coser la tarea del día, cansada de servirles a ustedes de madre y de mujer sin serlo, sin haber tenido ni hijos ni marido! ¿Qué coño se creen?— les había gritado a sus dos hermanos por la mañana, cuando uno de ellos respondió a su lamento de siempre. “¿Cansada de qué?”

—¡De todo, ¿me oiste?, de todo! No puedo seguir viviendo así; ¡es que no puedo! Me iré de aquí. Buscaré marido y me iré de aquí. ¿lo oyen?

—Ya estás vieja para las dos cosas—el que contestó fué el hermano mayor y el hermano menor dijo:

—Sí, muy vieja.

—Vieja, pero todavía tengo con qué. Tengo piernas y tengo brazos y tengo... —pero el hermano mayor no la dejó terminar, pues de un manotazo le cerró la boca. Sintió un gusto entre salobre y dulzón en su boca y pensó que quizá no era desagradable.

—Te quedarás aquí y trabajarás. Como nosotros. En esta casa nadie

puede vivir a costilla de nadie. Los tiempos están malos —dijo el mayor, y el eco, el menor:

—No, los tiempos están malos. Viene el tiempo muerto, el tiempo de la zafra se va y el tiempo de los bobos se acabó—y se rió con su risa de idiota.

Pero la cama se calentaba demasiado para permanecer sobre ella, y aunque se había dado vuelta sobre el lado derecho, un caluroso vaho sofocaba su brazo y su muslo. El vestido estaba pegado a la espalda por una zona más oscura sobre el pardo indefinido de la sarga pringada, costrosa.

Se puso en pie.

—Dicen que es el calor. Sí, es el calor—dijo mientras echaba hacia atrás su pelo, que se le había pegado a la cara. Pasó el dorso de una mano por la frente y lo retiró mojado, limpiándolo en la falda. —Pero ¿por qué no podré tranquilizarme? Quiero vivir tranquila, sin desearlo nunca sin tener estos sueños, que me persiguen hasta de día. ¿Por qué no soy de piedra, Señor?

Buscó con los ojos la abigarrada lámina que presentaba a Cristo, de frente, a medio cuerpo, en la pía actitud de mostrar sus llagas y heridas y sufrimientos mientras su cara se dulcificaba melancólicamente, en aquella lámina, y no halló respuesta.

Pronto olvidó sus ruegos y sintió sed. El calor había aumentado hasta hacerse ciertamente insoportable. Renqueó, a trompicones, rascando alternativamente sus cabellos o sus muslos, golpeando, leve, con el puño cerrado. el costado derecho de su vientre hasta conseguir eructar, llegó al cubo donde guardaban el agua para tomar, pero antes de ver el fondo de la vasija, seco, cubierto de algún polvo y uno que otro insecto muerto, recordó que el agua se había terminado durante el almuerzo. Y aunque sabía que no saldría agua por la llave del agua, fué hasta ella, dando tumbos, acalambrados sus miembros, mesándose la cabeza, pegajosa y molesta por el calor. No había agua, por supuesto. Maldijo en alta voz hasta enronquecer, hasta que en la garganta sintió un escozor imposible de rascar, y antes de acordarse que quedaba alguna leche en el fondo del litro, en la alacena, y decidir que la leche podía quitarle algo la sed.

Vació totalmente el pomo en un vaso de borde grasoso y cubierto de restos de comida, cogido del fregadero, junto a la loza del almuerzo. La leche lle-

gaba casi a la mitad del vaso y se sintió feliz. Calmada, se sentó a beber su leche.

Entonces fué cuando las vió de nuevo. La primera que regresó fué la que debía ir debajo, luego vino la otra. La mujer las vió claramente esta vez, porque estaban posada sobre el mantel que todavía cubría la mesa, pero no quiso mirar. Aunque no tenía que mirar. Allí estaban las dos, ocupando el lugar de una sola, regodeándose en el pecado, moscas como hombre y mujer. Dejó el vaso de leche, del que apenas había bebido en la mesa y fué hasta el armario y sacó de entre la ropa planchada un abanico de guano.

De vuelta a la mesa, que había realizado de puntillas evitando respirar, empezó a levantar lentamente el abanico encima de las moscas. Súbitamente lo hizo descender. Sobre el mantel blanco, aunque manchado de grasa y con fideos pegados a él, el abanico de fibras de colores tejidas se veía con agrado. Pero las moscas, abrazadas, volaron ilesas, juntas, hasta la pared extrema de la habitación.

“¿Por qué yo siempre tendré que coser ropa de hombre? ¿Por qué siempre pantalones y pantalones y nada más que pantalones? ¿Por qué no me dan batas lindas o vestidos de vieja o otra cosa? ¿Qué se creen que soy yo, una cualesquiera? Están equivocados, pero muy equivocados. No hago más que coser pantalones y pantalones. Seguro que lo hacen para ver si yo todavía abrazo las piernas y lloro o me olvido de ponerle los botones justos, donde van, y les pongo una docena a cada bragueta, o que los escondo para dormir con ellos, como antes. ¡Están...”

—...muy equivocados!— gritó, ya en alta voz.

—Equivocados ¿en qué — le había preguntado, lentamente, su hermano mayor, que aseguraba los forros de una chaqueta frente a la mujer, mirándola por sobre los espejuelos.

—Nada. Pensaba... pensaba—. ¿Para qué decirle nada a este culón de mi hermano? ¿Para que hubiera otra pelea? Mejor callarse.

Y callada comenzó a recordar los días de niña, cuando su padre, entonces adinerado porque la sastrería podía llamarse así, la llevaba los domingos por la mañana a un picadero, ¿dónde?, ¿dónde estaba?, ¿en qué lugar era?, y ella montaba a caballo, como los hombres, por no querer abandonar sus lindas batas, y el sudor del caballo mojaba sus muslos y enseguida el sudor de sus muslos respondía al del caballo. Luego había otras fiestas, otras diversio-

nes, pero no recordaba más, aunque sabía que había más, pero no podía recordar. ¿Por qué el caballo y los paseos a caballo, siempre? ¿Por qué?

Las dos moscas ahora se revolcaban cerca de ella, a pesar de que les había huído hasta la máquina de coser, pero ellas se posaron sobre el vaso, zumbando sobre la tela.

—¡No ahí no! —gritó, ahuyentándolas con la mano. Ese es el manto de la Virgen.

Pero se posaron más cerca de su cuerpo, frente a su cara. Retrocedió hasta el extremo de la silla y cuando ellas volaron hacia ella, cayó de espaldas, al suelo. Se puso en pie y corrió hasta la otra habitación y deseó que hubiera puertas que cerrar, mas ellas dos la siguieron hasta allí. En el otro cuarto, cerca del fogón, se armó con la escoba y tomándola por el mango, golpeó a las moscas en el aire. Por supuesto que no pudo darles. Volvió a pegar de nuevo, esta vez sobre el fregadero, destrozando el amasijo de vasos y platos cubiertos de desperdicios, las moscas se habían ido, sin daño, pero a pesar de ello, siguió golpendo sobre los añicos. Las moscas volaron, no era posible determinar si en retirada o en simple viaje de luna de miel, a la primera pieza y se posaron sobre el armario. Ella llegó y golpeó concienzudamente cada sección del mueble y también sobre el espejo, que primero rajó y luego, como siguió la paliza, cayó en pedazos. Las moscas saltaron a la cama y ella atacó al colchón más de una vez y a las almohadas pegó con escoba y mango para que el plumón y la lana reventaran las fundas en diversos sitios. Las moscas en cada vez se posaban sobre algo rompible, como para que ella lo destrozase, y lo hacía.

Al cabo, sudorosa y jadeante, no veía donde golpeaba, y pegaba aquí y allá, sin mirar siquiera, los ojos llenos de lágrimas y sudor, llorando a todo grito. Así durante un tiempo que lo mismo podía haber sido treinta segundos que treinta horas. Cuando no pudo más, cayó al suelo, sofocada y extenuada, gimiendo sobre las losetas. Allí el calor se hizo más intenso a cada jadeo de la mujer, hasta que en un vaho caldeado, imposible, rompió en una lluvia fuerte y continua, que chocaba con el piso del patio con un ruido hirviente, que crecía.

El aire fresco y húmedo que venía del patio, la hizo alzar primero la cabeza y después los ojos a la lluvia, y quedó mirándola por un tiempo. Luego se levantó de repente, se despojó de las ropas, cayó la ancha falda sucia,

unas enaguas de parecido color y nada más y corrió hasta el agua que caía  
Allí dejó que la lluvia la mojara un buen rato.

Cuando regresó, desnuda, su cuerpo oscuro y ya viejo, chorreando agua,  
del patio donde ha dejado que le caiga todo el aguacero, encontró que una  
de las moscas se había ahogado en el vaso de leche.

GUILLERMO C. INFANTE

# ISABEL

## CLAMOR INICIAL

*Asciende la niña a furia  
De tal encarnizamiento  
Que a la Tierra entera injuria  
Teson tan alharaquiento  
De indómitas energías.  
Si el canto no escucharías,  
¿Qué voz habrá que te hable  
Con la fuerza que tú pones.  
Ay, entre esos lagrimones,  
Isabel inconsolable?*

## AL TRAVES DEL MOMENTO

*Sobre un espacio del jardín, sobre la hierba  
Llueve un agua arqueada  
Como un ramo de curvas que preserva  
Su grácil forma en cada  
Sucesión de caída:  
Justo riego de estío para Isabel erguida,  
Que atraviesa las gotas  
Con el frescor de sus pueriles años.  
Ya la veo marina deidad en otros baños  
Futuros.*

*¡Oh niñez: sobre el tiempo rebotas!*

### ADORACION DE LA CRIATURA

*Nuestra Isabel, tan chiquita,  
A bailar se precipita...*

*Y alza una voz que no espera:  
—Yo traigo la primavera.*

*Y por el rayo de sol  
Va la gracia española.*

*Al conjuro de Isabel  
Febrero cambia de piel,*

*Se ve a través de un cristal  
Que no transparenta el mal,*

*Y se adelanta hacia Abril  
Hasta el menor perejil.*

*¡Cuántos pájaros en nido,  
Música ya como ruido!*

*Y el baile se desaliña:  
Isabel, si diosa, niña...*

*Un paraíso está ileso  
Adoración, embeleso.*

### NIÑA DOLIENTE

*Contra el calor atroz del verano desnuda,  
—Tostada carne rosa,  
Rizos y rizos rubios el cabello—  
Toda Isabel en gravedad se muda.  
¿Qué es ello?  
No os asustéis. ¡La vida! Sólo vida  
Que con su fiebre acosa,  
Reta a la criatura así tendida,  
No porque algún demonio la haya ofrecido al Mal.  
¿Cuál sería, Isabel, tu culpa, cuál?*

### INMORTAL ISABEL

*¡Cuántos siglos. cuántos hombres  
Para que tú no te asombres,  
Isabel,  
De ser una maravilla tan sencilla  
—Voz y piel—  
Con tan imperioso encanto,  
Ya Isabel,  
Sobre quien te quiere tanto  
Como el del cantar aquel!*

Jorge GUILLEN

# DE LA CAVERNA PLATONICA AL CINE MODERNO

(Dos metáforas y una solo verdad).

Allá, en ciertos tiempos, —sin fecha definible, como los de Maricastaña, y como los de ella, simbólicos—, vivían los hombres, nos dice Platón, en célebre mito, aherrojados en oscura caverna, cara a su fondo, inmóviles, con la única distracción y ocupación de descifrar las sombras que los objetos, al desfilan por la puerta de la caverna, proyectaban en su fondo. A espaldas de tales simbólicos cautivos, —desconcertantes, los llama Platón—, pasaba la Verdad y la Realidad; a su vista, las sombras, las siluetas, la inconsistente y enigmática apariencia.

En total, un cine, peor que el peor de nuestros más modestos barrios. Pero cine, desde nuestro punto de vista.

Más cómodamente arreglado, al parecer más libres para entrar y salir, limpios, y aún con aire acondicionado suelen estar nuestras cavernas platónicas modernas. Alias, nuestros cines. Pero cavernas son, pues sombras nos dan; y sesión de sombras y peleas, y asuntos entre sombras, son los que por la pantalla desfilan. Por el espectáculo visto, por el tipo de realidad con el que vivimos largas horas,—y lo que es peor, porque lo vivimos libremente, y con tanto gusto, que encima pagamos—, nuestros cines no distan mucho de las troglodíticas cavernas, mitológicamente recordadas por Platón. *Mito* ¿de qué y para qué?

Si queremos, por unos momentos, hablar mal de nosotros mismos—, cosa que cae muy bien a la modestia, y aun a la ironía—, preciso nos será reconocer que el número de cines, y el buen negocio que resultan, la "invasión de las masas", que en ellos sutilmente descubría Ortega—, deponen muy desfavorablemente acerca de nuestro amor a la Verdad, a la Realidad, a la Luz; y muy sospechosamente delatan nuestras preferencias por las sombras, por los fantasmas, por la pura apariencia. Y esto, aunque se trate de naciones "realistas", y de realistas en teoría del conocimiento.

La huida de la realidad, y de la realidad de verdad, le ha salido a la cara de nuestra civilización,—sin darse cuenta, sin ruborizarse a tiempo—, en su preferencia y cultivo del cine. Huida de la realidad, y "potpourri" o mezcla de todo lo humano y lo divino. Y si Cervantes protestaba en el Quijote de ciertas mezclas y revoltijos que hacían los escritores: "*guardando en esta un decoro tan ingenioso que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncito cristiano que es un contento y regalo oírle o leerle*", no sé, y no quiero saber, lo que dijera de las mezclas que en una misma pantalla y en una misma sesión presenciábamos, sin muchos escrúpulos, y según normas de "ingeniosísimos decoro".

La heterodoxia contra el buen beber y "saber" hecha revoltijo real en un cocktail, —¿quién, maldito, los inventó?—no por cierto ningún buen catador, ni español ni francés,—nos va a traer otra heterodoxia en las ideas: todo revuelto con todo, y reducido o macerado en sombras, para que se arremonte todo mejor: lo humano y lo divino. Y esta lección de las sombras en cine ¿no se nos va imponiendo también en el orden real?

Huida de lo real; revoltijo de los tipos de realidad. ¡Oh caverna platónica, troglodítica, simplista e infensiva inocentada, frente a la sutil, perversa, ofensiva pedagogía de nuestras comodísimas cavernas! Mal negocio para las grandes realidades. —como religión, arte, filosofía, política...; que cuando nos tropecemos con ellas, como a la salida de los cinemas, no podremos ni verlas ni reconocerlas, y andaremos a trastazos y golpes con ellas. Y el número de palos de ciego con que los modernos tratamos la religión real y sincera, la política real, el arte verdadero, las personas..., son palos de ciego, ennegados por sesiones de sombras, educados por sombras.

Dicen que es falta de urbanidad dar la mano enguantada. En religión, en moral, en política, en trato, todos vamos enguantados y reenguantados. Y creemos que dar la mano en estos casos; ser sinceros, y darnos oportunidad de que lo seamos—, aunque se hundan ciertas estadísticas que benévolamente cuentan los adeptos por centenares de millones, por millones..., con menos no nos contentamos—, es desacato, descortesía, herejía, insubordinación, descomodimiento.

En filosofía moderna, y bajo un término solemne y despistador, la rebelión contra los intermediarios y mediadores, contra toda suerte de guantes, —dogmas, teorías, hipótesis, programas, convenciones...,— se llama *fenomenología*. O con la trascripción heideggeriana: *¡A las cosas, a las cosas!*

Casi en todos los órdenes vivimos los modernos en continua sesión de cine. Por eso la realidad nos suele parecer brutal, desconsiderada, gobierno de hecho. Y nos sorprenden y desconciertan muchas cosas, muchas realidades que pasan y nos pasan, precisamente porque en todo orden nos ha invadido el cine: trato con sombras, entre sombras, normas de sombras, buenos y malos ejemplos de sombras. La realidad no es brutal. Sin llegar al optimismo de Hegel de que *todo lo real es racional*, convengamos en que la dosis de brutalidad de lo real nos da la medida de nuestra pertinaz y organizada huida de él. Y hay frecuentemente, que imponernos la realidad a golpes, volvernos a golpes a las cosas, porque estamos cómodamente instalados en una religión, política, economía, verdad, moral, relaciones humanas... estilo *cine*.

La realidad no es brutal; los brutos somos nosotros; y mejor, para no pluralizar, el bruto soy yo.

La realidad, lo dijo ya hace 25 siglos Parménides, es simplemente.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

## Canción para Nuestra Señora de la Caridad del Cobre

*Las niñas blancas alzan las caras como árboles,  
Las niñas negras van  
Dobladas como flamencos por la calle.*

*Las niñas blancas cantan agudas como el agua,  
Las niñas negras hablan dulces como la arcilla.*

*Las niñas blancas abren los brazos como nubes,  
Las niñas negras cierran los ojos como alas:  
Los ángeles se inclinan como campanas,  
Los ángeles miran a lo alto como juguetes*

*Porque las estrellas del cielo  
Se están en un anillo  
Y todos los pedazos de este mosaico de la tierra  
Se alzan y vuelan como pájaro.*

THOMAS MERTON

Versión castellana de Eugenio Florit.

# RAYMOND RADIGUET

(1903-1923)

Antes de escribir sus dos novelas, Raymond Radiguet se ejercitó con poemas (*Les Joues en feu*), compuestos de acuerdo a un tipo de preciosismo difícil de definir, o, analizar. Existe cierta analogía con los primeros poemas de Jean Cocteau, con las pinturas de Marie Laurencin. Podríamos intercalarlos entre los cubistas y el arte de los *fauves*. Escritos con muy contadas palabras, combinan ingeniosamente una elegancia formal con cierta libertad licenciosa; no sería inapropiado calificar este arte juvenil de "clásico" o "post-clásico". Radiguet se distinguió, al principio, por una forma de ingeniosidad por la que la tradición literaria francesa siempre ha tenido en gran estimación; es la habilidad de emplear palabras que dicen una cosa e implican otra. Es casi la práctica de la metáfora, la unión de dos conceptos aparentemente dispares y contradictorios. En una ocasión Radiguet confesó que sus modelos eran La Fontaine y Malherbe. Sus poemas, sin alcanzar el éxito de los de Max Jacob y Apollinaire, están dentro de la misma tradición —como los de Cocteau— que prescinden del misterio y del simbolismo para así redescubrir la cualidad espiritual más inmediata de las cosas, su desnudez, su frescura provocadora. Contemporáneo con el movimiento cubista en la pintura, este arte poético representaba una herencia mundana y sofisticada de períodos anteriores cuando la inteligencia había gozado de mayor libertad y flexibilidad dentro de las limitaciones formales del madrigal, el anagrama, el soneto y las canciones.

Nació Radiguet en el 1903, en Saint-Mur, cerca de París. De joven (sólo contaba veinte años al morir) solía venir con frecuencia a París. Cocteau le brindó su amistad confiado en su vocación de escritor. Radiguet escribía sus poemas en minúsculos pedazos de papel que guardaba, todos arrugados, en los bolsillos. Así para poder leerlos tenía que alisarlos con la palma de las manos y entonces, dada su excesiva miopía, llevárselos a los ojos. Fué Cocteau el primero en comprender la originalidad con que Radiguet investía las viejas fórmulas. El jovencuelo recorría los estudios de los pintores de París y examinaba los cuadros colocándose, a modo de monóculo, un par de espejuelos rotos sobre los ojos. Aunque pretendía los dieciochos, sólo tenía quince años

cuando se presentó por primera vez ante Cocteau. Lo había enviado Max Jacob y el sirviente que hizo su presentación ante Cocteau, exclamó: "Il y a dans l'antichambre un enfant avec une canne". Como Saint-Mur, donde residía Radiguet con sus padres, se halla sobre el río Marne, los poetas y pintores de Montparnasse y Montmartre solían llamarlo "le miracle del Marne".

Leyó montones de libros de segunda categoría para así compararlos con las obras maestras. Alegaba que por ser la mecánica invisible en las obras maestras, era menester estudiarla en las obras que pretendían serlo. La primera novela de Radiguet, *Le Diable au Corps*, fué publicada en 1923; la segunda, *Le Bal du Comte d'Orgel* en 1924, después de su muerte. La opinión de que no habían ya novelistas jóvenes tuvo que ser revisada; Radiguet fué aclamado inmediatamente como el "Rimbaud de la novela". No era difícil aceptar sus dotes excepcionales; era evidente que había meditado largamente sobre el arte y la técnica de la novela. Los principios de su arte eran tan severos y contenidos como su conducta personal errática e impremeditada. Más profunda y sutilmente que otros libros de los primeros años del 1920, las novelas de Radiguet, y especialmente *Le Bal du Comte d'Orgel*, analizan el nuevo "mal du siècle" que irrumpía durante los años de la post-guerra. *Le Diable au Corps* es un estudio del sentimiento de libertad ilimitada que los jóvenes sentían, y *Le Bal* se ocupa del sentimiento de confusión que siguió a esta libertad desenfrenada. El mismo Radiguet definió *Le Bal* como una novela en la cual la psicología es el elemento aventurero: "Rome où est la psychologie qui est romanesque". El análisis no se lleva a cabo con el fin de llegar a la verdad; más bien por lo que revela del héroe que es quien se analiza a sí mismo y a los otros personajes. Es una forma de presentar el retrato del héroe, no de enjuiciarlo.

*Comte d'Orgel* revela cierta afinidad con la *Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette. Se trasluce que Radiguet no ocultó a sus amigos su intención deliberada de valerse del modelo de esta obra clásica. Ambas novelas son historias de una mujer perfectamente admirable que ama de manera diferente pero incompatible a dos hombres. En la novela de Radiguet el amor apasionante que Mahaut siente por su marido decrece en el curso de la obra hasta convertirse en una relación convencional. La pureza de su corazón, de principio a fin, es testigo de la importancia de su amor; pero es esta misma pureza la que la lleva al borde casi del abismo. Mahaut es la esposa del Comte Anne d'Orgel; participan de la mundanidad de la sociedad de París, situación comparable a la vida cortesana en la novela de Madame de La Fa-

yette. El tercer personaje, Francois de Seryeuse, es un amigo del Conde. El amor que se profesan Mahaut y Francois recíprocamente no cambia desde el principio del libro. En la última escena, Mahaut y su esposa se hallan sentados en el mismo cuarto, pero están realmente en diferentes planetas. "El Conde d'Orgel nada había notado en la transformación que había ocurrido ante sus ojos. En lugar de dirigirse a una criatura frenética, hablaba ahora con una estatua".

Radiguet domina a sus personajes como a una gran distancia. Sus conversaciones revela lo que descubren de sus propios seres y entonces Radiguet interviene para decirnos lo que realmente está ocurriendo. La importancia del libro radica en su filosofía del amor. Cuando descubrimos que Mahaut está profundamente enamorada de su marido, vemos por vez primera el pesimismo fundamental de Radiguet, pues Comte d'Orgel es un tipo superficial que no está evidentemente enamorado de su esposa. Cuando d'Orgel descubre que Mahaut y Francois son primos, los obliga a abrazarse. Se sienten avergonzados, pero ejecutan el ritual del beso y se ríen. En esta escena se confirma la creencia de Radiguet de que el amor, en lugar de unir a dos seres, los separa. Detrás de la asombrosa castidad de la novela, se oculta una sensualidad que es sumamente atrevida. El mismo Radiguet ha dicho: "Roman d'amour chaste, aussi scabreux que le roman le moins chaste". Al final, nos damos cuenta de que hemos pasado por muchas peripecias y que todas las viven los personajes en sus corazones. Radiguet enfoca los sentimientos de Mahaut y Francois deteniendo su mirada directa y fijamente en ellos. Nos enseña sus pensamientos y sus gestos metódicamente como si ejecutara una serie de trucos. El libro tiene un sentido acrobático de la proporción en su brevedad, ligereza y la castidad del fuego oculto.

El "baile", aludido en el título, va a ser un baile de máscara. No tiene lugar durante el transcurso de la novela, pero los personajes se preparan para asistir. Sus disfraces simbolizarán los papeles que no pueden representar, o los papeles que no comprenden que están representando en la vida real. D'Orgel, por ejemplo, no tiene idea de los celos que siente hacia Francois. La pasión, reconocible o no, tiende a mecanizar a sus víctimas. El héroe adolescente de la primera novela de Radiguet, *Le Diable au Corps*, usa deliberadamente una máscara de madurez viril en el curso de su experiencia amorosa. El sufrimiento físico, hasta el sadismo, y el cinicismo caracterizan *Le Diable*, pero todo esto está ausente de *Le Bal*, donde la actitud hacia el amor es más profunda a cambio de parecer más desesperanzada, más trágicamente pesimista.

*La Princesse de Clèves* puede ser muy bien el modelo del *Comte d'Orgel*; Gide ha subrayado que en la novela de Radiguet ejerció gran influencia *Les Pléiades* de Gobineau. Nada tiene de extraordinario que un novelista de veinte años se valga de la obra de otros. Proust aprendió a novelar componiendo "pastiches", Mallarmé, en sus primeros poemas, se sirvió de los modelos de Baudelaire. La maravilla es la destreza y la precisión del estilo de Radiguet; es tan competente que parece que lo hace todo como por una apuesta. Las oraciones tienen una pureza incolora y crean un efecto totalmente distinto de aquel que se desprende de la novela más romántica y difusa d'Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*. Este último ocupó un lugar importante en la novelística francesa durante los años de 1920 a 1930 (se publicó en 1913), pero hoy día parece perder popularidad en comparación con el *Comte d'Orgel* y *Les Enfants Terribles* de Cocteau. Radiguet y Cocteau se parecen en su desaprobación de toda pretenciosidad, locuacidad y tedio. Sus pasajes puramente descriptivos son más rápidos y condensados que los más de Stendhal. Son sumamente habilidosos en la descripción de los momentos y encuentros fugaces. El interés primario radica en tomar fotos rápidas de la aventura del hombre; fotografías que aligeran la monotonía de la historia ya un poco trillada.

El tema del amor en la obra de Radiguet puede compararse, en todo momento, a la alta concepción moral del amor que encierran las tragedias de Racine y de la novela de Madame de La Fayette. Y sin embargo, tiene ciertas analogías con el tema en la obra de Cocteau para quien el amor no es nunca un problema moral sino la voluntad de explorar, una curiosidad. Para Cocteau la pasión es casi siempre la capacidad de sufrir un encantamiento, un embrujamiento. Sospecho que en Radiguet el sentido del amor es más trágico y dramático, pero amenudo su presentación en *Le Bal* parece una extraña fascinación por lo peligroso, o por las propiedades de un objeto como la bola de nieve en la que el niño Dargelos esconde una piedra. En su afán por aludir la monotonía de la novela y la pesadez inherente a su forma, Cocteau y Radiguet crearon personajes semimitológicos que no sienten la misma necesidad de hablar y actuar que otras criaturas ordinarias. Basta verlos brevemente, sobre un fondo resplandeciente.

Aseguran que el nuevo elemento poético que tan amenudo es partícipe de la forma de la novela moderna se expresa generalmente en la "atmósfera" de la historia. El escritor francés ha empleado siempre tradicionalmente lo poético en otra forma. Esto, que es casi una idiosincracia, lo ejemplifica bien la segunda novela de Radiguet. Es la poesía vista como fuente de la verdad,



como un medio para llegar al conocimiento. Lo que es poético en Racine es bien diferente de lo que es poético en Shakespeare. Lo poético en Mallarmé no es lo poético en Hopkins. Me esfuerzo por decir que existe un importante elemento idiosincrático en la poética del arte francés que no es materialmente poético. En *Comte d'Orgel*, Radiguet alude al tipo de belleza poética que se desprende de la descripción de la atmósfera y del análisis de los estados imprecisos de ánimo; declara que otro tipo de poesía se da en la observación de lo preciso y de lo directo. Es una forma de arte que sostiene y profundiza la comprensibilidad, como observamos en las mejores páginas de Baudelaire, Rimbaud, y Claudel. El arte de Stendhal, cuyas novelas han gustado extraordinariamente en este siglo, tienen algo de este elemento poético que es una concentración o un desnudar, una rápida y precisa expresión de un juicio crítico. Stendhal ve más que siente, pero continúa en la tradición de los moralistas franceses, de Madame de La Fayette, de Choderlos de Laclos y está entre los artistas franceses, donde podríamos colocar a Radiguet, que otorga primacía a los sentidos y a la razón del hombre.

WALLACE FOWLIE